ALESSANDRO DELLA SETA

I MONUMENTI DELL'ANTICHITÀ CLASSICA

GRECIA E ITALIA

I. - GRECIA

SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE FRANCESCO PERRELLA
NAPOLI - GENOVA - CITTÀ DI CASTELLO

ALESSANDRO DELLA SETA

I MONUMENTI DELL'ANTICHITÀ CLASSICA

✣ ✣ ✣

GRECIA E ITALIA

✣ ✣ ✣

I. - GRECIA

SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE FRANCESCO PERRELLA

NAPOLI - GENOVA - CITTÀ DI CASTELLO

PROMETEO E LA CREAZIONE DELL'UOMO — SARCOFAGO ROMANO — *LOUVRE, PARIGI.*

GRECIA

SULLA soglia della civiltà greca stava Omero. L'*Iliade* e l'*Odìssea*, i poemi dell'aspra guerra e dell'ardita navigazione, separavano il mondo luminoso degli eroi, uscito dalla sua immortale immaginazione, dal mondo opaco dei contemporanei, su cui erano chiusi i suoi occhi mortali. Cieco infatti lo aveva voluto la leggenda perchè meglio egli affisasse lo sguardo della mente in mezzo al raggiare della sua fantasia. E dopo Omero era comparso Esiodo. Egli era veramente il poeta della sua razza, della sua terra e del suo tempo. Richiamava gli uomini al rispetto timoroso degli dèi, narrando nella «Teogonia» con quanto travaglio di forze naturali fosse uscito dal Chaos il mondo divino dell'ordine e quale dura lotta avesse dovuto sostenere contro l'assalto dei Titani. E richiamava con le «Opere e i Giorni» gli uomini al faticoso lavoro della vita quotidiana sull'ingrata zolla, personificando nello scioperato fratello Perse l'umanità tutta bisognosa di ammaestramenti morali.

Stupì quindi che la grandezza di Omero potesse raggiare alle porte di una civiltà che si voleva come tutte le altre rozza ai suoi inizî e lenta nel suo primo avviamento, e contro Omero iniziò l'attacco la filologia. Per un secolo e più è durata la multiforme insidia. Omero non era mai esistito e sui morti corpi dei due poemi non vi è stato argomento che non si sia appuntato come una lama anatomica. Lingua, struttura del verso, condizioni di civiltà, nomi etnici, episodî del mito, tutto ha servito a sezionare i due corpi per mostrare dopo la dilacerazione che essi non potevano mai essere stati vivi, che non mai cioè potevano essere stati creati da un solo genio.

Ma sorse allora un uomo di candida fede, Enrico Schliemann, il quale nel cammino verso la ricchezza aveva allietato l'arida vita dei suoi commerci con la lettura di Omero. Egli non dubitava di ciò che Omero aveva descritto. E volle per completare la gioia sua ricercare nei luoghi le tracce di questa realtà. Pose la zappa a terra e scavò. Scavò in Tirinto «murata», in Micene «ricca di oro», in Orcomeno, in Troia. Resultato di tanta passione fu la scoperta di una nuova civiltà fino ad allora ignorata, civiltà anteriore alle origini di quella classica, e che dal luogo più ricco di ritrovamenti prese il nome di civiltà micenea.

Ma Omero stesso additava Creta dalle «novanta città», abitata da popoli di stirpe e di lingua diversa, come una terra famosa di antica civiltà (*Od.* XIX 172 ss.). E in Creta fu iniziata dall'italiano Federico Halbherr in Phaistos e dall'inglese Arturo Evans in Knossos

la ricerca di uno strato di civiltà corrispondente a quella di Micene. La ricchezza delle loro scoperte e di molte altre ulteriori rivelò infatti che Creta era stata il centro più importante di creazione e di diffusione di questa civiltà. Ed alla civiltà dell'isola è stato dato il nome di minoica da Minosse, il mitico re di Knossos. Per il complesso di questa civiltà in Creta e fuori più chiaro, perchè più comprensivo, è il nome di civiltà cretese-micenea, in quanto che prende come estremi i luoghi in cui si è rivelata con maggiore splendore; più breve ma meno preciso è il nome di civiltà egea, perchè, se essa ha avuto nell'Egeo la via della sua diffusione verso la penisola, ha toccato anche le coste occidentali del Peloponneso e le isole ioniche ed invece appare ancora scarsa sulle coste orientali dell'Asia Minore.

ARTE CRETESE - MICENEA

Alla Grecia manca, a quanto sinora hanno rivelato le indagini archeologiche, la così detta civiltà paleolitica, la prima civiltà umana, quella in cui l'uomo adoperava come armi e come strumenti delle pietre da lui scheggiate. E così anche scarse sono le testimonianze di una pura civiltà neolitica, cioè di quella seconda grande civiltà umana che è contraddistinta dall'uso di armi e strumenti in pietre levigate e dai primi e rozzi prodotti della ceramica. Invece ricco e ampiamente distribuito in Grecia e nelle isole è lo strato della civiltà eneolitica, in cui l'uso dell'arma di pietra levigata è associato a quello dell'arma di rame e di bronzo e in cui la ceramica ha già ricchezza di policromia e varietà di decorazione geometrica e vegetale. È anche il periodo in cui si tenta la rappresentazione della figura umana, e appartengono ad uno dei distretti di questa civiltà eneolitica, quello che dalla diffusione nelle isole è chiamato « cicladico », delle figure in alabastro, per lo più erette e nude, idoli forse o immagini dei defunti.

Su questo strato di civiltà eneolitica sorge e si afferma la civiltà cretese-micenea che è una civiltà del bronzo. Essa ha la durata di più di un millennio, all'incirca dal principio alla fine del secondo millennio a. Cr. Ritrovamenti di statuette e pietre incise di arte egiziana e babilonese assira permettono di stabilire, per mezzo della cronologia già nota di quelle due civiltà, la sua cronologia, e il controllo di essa viene dai ritrovamenti di vasi cretesi-micenei in Egitto e sulle coste della Sicilia orientale come anche dalla rappresentazione, in pitture di tombe egiziane, di vasi in metallo prezioso di tipo cretese portati come tributo da individui del popolo dell'isola, chiamato dagli Egiziani, Keftiu.

Tra così vasti termini la civiltà cretese-micenea ha compiuto tutto un suo ciclo di ascensione e di decadenza. Ma oscuro rimane se essa abbia avuto origine in Creta oppure se là il suo sviluppo sia stato determinato da influenze esteriori, probabilmente asiatiche. Certo numerosi caratteri di essa, soprattutto la fauna e la flora che la sua arte rappresenta con tanta predilezione (leoni, papiri), additano ad un'origine fuori dell'isola. E da molti si guarda alle coste della Siria come probabile punto donde è partita la civiltà cretese-micenea.

Ma, qualunque possa esserne stata l'origine, in Creta essa ha costituito il suo peculiare carattere e di qua si è diffusa nel bacino dell'Egeo e sulle coste della penisola greca. E per quanto forse in un secondo tempo l'importanza politica dell'isola sia diminuita di fronte all'affermarsi delle rocche murate del continente, cioè, se si vuole far qui richiamo alla tradizione mitica, il dominio pacifico e marittimo del re Minosse abbia ceduto il campo a quello guerresco e terrestre dei principi di Micene e di Tirinto, l'isola è rimasta sempre il centro più importante di creazione delle forme artistiche di questa civiltà.

ARCHITETTURA. — Naturalmente le diverse condizioni di vita tra il periodo di predominio cretese e quello di predominio continentale si riflettono anzitutto nell'architettura. La città murata, saldamente difesa con torri presso le porte, quale la nostra immagina-

zione aveva rievocato per Troia da episodî dell'*Iliade* e quale è stata rimessa realmente allo scoperto dagli scavi (fig. 1-2), appartiene non al primo ma al secondo periodo della civiltà cretese-micenea. Ad esso anche discendono le mura di Tirinto (fig. 3) e quelle di Micene con la poderosa porta dei Leoni (fig. 4). Alle origini questa civiltà si è difesa non sotto le mura ma sul mare per mezzo delle sue navi. Infatti la mancanza di qualsiasi città murata di questo periodo in Creta porta una prova a favore della talassocrazia di Minosse perchè solo un tale dominio poteva tener lontano nemici e pirati dagli indifesi centri dell'isola. E dimostra anche che essa, o sotto un solo principe o sotto più principi collegati, dovette godere di pace e sicurezza interna.

Così si spiega come la più grandiosa creazione architettonica della civiltà cretese sia stata il palazzo principesco, senza baluardo di mura che lo difendesse. Esso parla di una vita tranquilla e lussuosa del principe in mezzo ad una popolazione fedele e di principi amici alieni dall'insidiarsi e dal contendersi il loro dominio. Accanto a minori palazzi, quali quelli di Tylissos, di Mallià, sono da ricordare i due principali, quello di Knossos (fig. 7) nella parte settentrionale dell'isola e quello di Phaistos (fig. 6, 8-9) nella parte meridionale. Non palazzo indipendente ma villa dei principi di Phaistos sembra essere quella che si eleva sulla vicina collina di Haghia Triada.

È questione ancora insoluta quanto il palazzo cretese debba ai modelli dei palazzi orientali, soprattutto di Babilonia. Certo è che mentre nel complesso si afferma per l'originalità della sua disposizione, d'altra parte, allorquando esso venne per la prima volta piantato sullo strato eneolitico di Knossos e di Phaistos verso il 2000 a. Cr., era già costituito negli elementi essenziali della sua pianta, non è cioè nato là per graduali tentativi ed ampliamenti, ma vi è giunto organicamente formato. E la ricostruzione a cui questi palazzi sono stati sottoposti dopo il 1700 a. Cr. in seguito ad una loro contemporanea distruzione per incendio dovuta forse ad un'incursione straniera nell'isola, non apporta modificazioni alla pianta: la amplia, la accresce di vani, ma la lascia sostanzialmente intatta.

Questa pianta è costituita da un grande cortile centrale e rettangolare, circondato da porticati, sul quale si aprivano gli appartamenti di abitazione e i magazzini. Per la loro disposizione, cioè per l'essere più o meno reconditi e più o meno provveduti di accessi dal cortile centrale si distinguono i quartieri degli uomini da quelli delle donne, e per la maggiore o minore ricchezza ed ampiezza dei vani si distinguono gli appartamenti dei principi dalle stanze dei famigliari. Tanto maggiore appare la vastità di questi palazzi quando si pensa che esistevano uno o due piani superiori.

Ciò che più colpisce nella pianta dei palazzi è il suo rigido sistema rettilineo per cui sale, corridoî, magazzini sono costantemente disposti gli uni sugli altri ad angolo retto ed hanno accessi ai quali si giunge attraverso lunghe deviazioni per i vani adiacenti. Guardando queste piante si comprende come la fantasia popolare dell'età classica, alla quale dovevano essere note le intricate rovine del palazzo di Knossos, abbia creato la favola del Labirinto.

Ma a differenza del Labirinto della leggenda, dove la volontà di chi voleva uscirne cozzava contro l'ostacolo di mura uniformi, il palazzo cretese era spazioso e arieggiato, perchè in esso avevano la più larga applicazione la colonna e il pilastro per spezzare l'unità delle pareti, e non soltanto nel cortile centrale ma nell'interno dei singoli appartamenti.

Colonne e pilastri avevano soltanto la base in pietra mentre il fusto era in legno e nella colonna il fusto anzichè rastremarsi verso l'alto, come avverrà nell'architettura della Grecia classica, si rastremava in basso. La scelta di pietre colorate e screziate per le basi fa indurre che policromo dovesse essere anche il fusto. E la gaia vivezza di questi palazzi è attestata inoltre dagli avanzi delle pitture parietali in stucco.

Che il palazzo cretese racchiudesse nel suo perimetro quanto era necessario ai raffinati bisogni materiali e spirituali di una numerosa corte principesca, lo mostra, oltre alla

vastità degli appartamenti, la presenza delle stanze da bagno, delle sale per cerimoniale, tra cui una sala del trono, dei sacelli e delle grandi aree a scalee per spettacoli.

Il palazzo del continente (Micene, Tirinto) non ha la grandiosità del palazzo cretese ma ha i medesimi caratteri di struttura e di decorazione. Esso è più piccolo perchè doveva servire alle esigenze di corti minori e doveva essere contenuto nel cerchio ristretto di una città murata, ma erratamente si vogliono vedervi differenze determinate da una diversa origine settentrionale. Anche esso è ordinato intorno ad un cortile centrale, è ricco di appartamenti separati, ha vaste sale alle quali si è applicata la denominazione omerica di « megara », ha la stessa predilezione per vani aperti su portici a pilastri e colonne e presenta la medesima decorazione parietale dipinta. È certo posteriore per età al palazzo cretese, ma ne è la continuazione diretta e ridotta.

Il predominio del palazzo, cioè dell'abitazione terrena per gli umani è un segno caratteristico di questa civiltà quando si pensa che in appresso la civiltà greca classica dette il predominio alla casa del nume, al tempio. E possiamo indurne non soltanto condizioni diverse di vita sociale ma anche un grado assai elevato di libertà spirituale.

Di fronte al palazzo scarsa originalità presenta la casa privata che noi conosciamo tra l'altro dagli aggruppamenti dei villaggi cretesi di Gurnià e di Paleocastro, dalle città di Orcomeno, di Tirinto, di Troia. Se anche nel periodo più antico vi sono state forme ovali che segnavano una reminiscenza della forma circolare della capanna di età neolitica, la forma predominante è quella semplice, rettangolare, con o senza vestibolo di accesso.

Invece la forma circolare, certo perchè più tenace è la tradizione nel culto dei morti, si conservò, accanto ai tipi semplici della tomba a fossa e della tomba a camera scavata nella roccia, col sepolcro più caratteristico della civiltà cretese-micenea, con la tomba a cupola (tholos). Essa è la traduzione in pietra dell'originaria capanna di abitazione. E se i più antichi esemplari sono quelli di Creta, e nell'isola durò sino all'apparire della civiltà posteriore, cioè della civiltà geometrica, l'aspetto monumentale essa lo assunse sul continente greco (Orcomeno, Micene) nello stesso periodo in cui là venivano alzate le mura delle città fortificate. La più imponente, perchè perfettamente conservata, è quella nota sotto il nome di « Tesoro di Atreo » presso Micene (fig. 5).

ARTE FIGURATA. — Ma l'architettura è solo l'ossatura della civiltà cretese-micenea. Per coglierne tutto lo splendore bisogna rivolgersi alle arti che rivestivano i palazzi o li riempivano della loro suppellettile, alla pittura parietale a fresco, ai rilievi in steatite, in avorio e in oro, ai lavori ageminati in metalli preziosi, alle gemme incise, alle figure in porcellana. La maggior parte di questi prodotti ci parla di un'arte minuta e raffinata. Appare infatti singolare anzitutto che, ad eccezione del rilievo della porta dei Leoni e di alcune rozze stele funerarie di Micene, manchi a questa civiltà la grande scultura in pietra. Eppure che all'arte cretese-micenea non dovesse essere difficile concepire la figura umana in proporzioni naturali lo desumiamo dagli avanzi di pitture e di rilievi parietali in stucco trovati tra l'altro nel palazzo di Knossos e nella « Casa di Cadmo » in Tebe. Forse il legno fu il preferito per le grandi sculture ed esse sono andate distrutte col tempo.

Ma qualunque spiegazione possa darsi di tale mancanza, ci colpisce quasi di più un fenomeno concomitante ed è la passione dell'arte cretese-micenea per la scena figurata ma in proporzioni minute. In Knossos accanto alle pitture parietali con figure grandi al vero se ne hanno altre con scene in miniatura. E scene con figure ancora più piccole quest'arte ha saputo raccoglierle nel castone degli anelli d'oro o nelle gemme incise, o ha saputo combinarle con lamelle microscopiche di metalli diversi nello spazio angusto delle lame triangolari dei pugnali in bronzo.

L'arte in miniatura presuppone una diligente osservazione della natura, perchè solo quando abbia saputo cogliere con esattezza i contorni caratteristici degli esseri e degli og-

getti nello spazio può ridurne le proporzioni conservando l'evidenza delle forme. Ma ancora più ci attesta questa osservazione della natura il contenuto di tutta l'arte cretese-micenea.

Quest'arte ignora i soggetti del mito e si limita nel campo della religione alle scene di culto dinanzi al nume o dinanzi al defunto e in esse dà la preponderanza all'elemento umano cioè all'azione che gli uomini compiono nel cerimoniale religioso. Così nel sarcofago di Haghia Triada (fig. 11), che presenta insieme scene di offerta ad un defunto dinanzi alla sua tomba e di sacrifici dinanzi a simboli della divinità, questa prevalenza dell'elemento umano è evidente nella vivezza con cui alle cerimonie partecipano il suonatore di cetra e il flautista, la portatrice di secchi e le donne in corteo. E se questo avviene in un monumento di uso funerario si comprende come tutti gli altri prodotti dell'arte cretese-micenea destinati alla vita ci trasportino anche con maggiore brio di fronte alla realtà e alle occupazioni giornaliere degli uomini. Così le pitture parietali di Haghia Triada (fig. 10) ci fanno assistere, in mezzo ad una lussureggiante vegetazione, all'agguato che un gatto selvatico tende ad un fagiano, il vaso in steatite di Haghia Triada (fig. 12) svolge dinanzi ai nostri occhi il ritorno festoso di un corteo di mietitori fra canti e suon di sistro, il grande rhyton in steatite proveniente dal medesimo palazzo (fig. 13) riproduce, oltre all'esercizio atletico della cattura del toro, tre tipi diversi di lotta e pugilato, le tazze d'oro provenienti dal sepolcro di Vafiò in Laconia (fig. 14-15) contrappongono la scena dell'agguato ai tori selvaggi, a quella del loro addomesticamento, il pugnale ageminato di Micene (fig. 16) presenta sulle due facce la caccia degli uomini ai leoni e la caccia dei leoni alle gazelle, e infine i pesci volanti e le conchiglie in porcellana di Knossos (fig. 18) ci attraggono verso il mondo marino tra la calma inerte del suo fondo e il rapido guizzare alla sua superficie. È tutta un'arte piena di vita che conosce gli uomini e gli animali, che sa fissare l'essenziale e cogliere l'episodico, che sa rendere l'obeso suonatore di sistro e i muscolosi pugilisti, che sa dare l'impressione dell'agguato nel gatto selvatico che si avvicina cauto incurvando il dorso e del terrore nel leone che in corsa distende l'intero corpo, è un'arte infine che sa rappresentare così il groviglio delle piante nel bosco come il nuvolo di polvere sotto l'unghia del toro fuggente.

Di fronte a tanta vivezza dell'arte cretese-micenea le altre arti orientali del Mediterraneo, l'egiziana e la babilonese-assira, appaiono arti stilizzate anche in quei prodotti in cui si è elogiato il loro naturalismo. E l'arte greca, che riprenderà il cammino dagli inizî, solo con l'ellenismo raggiungerà una medesima passione per la rappresentazione della realtà.

Data tale tendenza generale dell'arte cretese-micenea si comprende che un giorno in Micene si sia potuto dare un aspetto così impressionante di naturalezza a quello che dovrebbe considerarsi il soggetto più inerte, alla maschera funeraria. Nessuna delle maschere che l'arte egiziana ha creato in servigio del culto sepolcrale per far apparire vivi i morti dà la sensazione della vita per sempre fuggita dai tratti irrigiditi che si ha dalla maschera d'oro di una delle tombe reali di Micene (fig. 17). È fantasia la nostra ma non diverso aspetto immaginiamo che dovesse avere il volto di Agamennone quando esso si compose nella morte dentro la reggia di Micene sotto i colpi di Clitemnestra e di Egisto.

CERAMICA. — Ma un'arte che ha avuto più di un millennio di corso non è presumibile che possa aver mantenuto per così lungo tempo sempre eguale a se stessa questa concezione naturalistica nei soggetti e nelle forme. Qua sono stati raccolti, per esemplificazione, i monumenti che mostrano nell'aspetto più espressivo il culmine raggiunto da questa concezione, ma noi abbiamo due prodotti, le gemme incise e i vasi, che accompagnano tutto il corso dell'arte e che rivelano nella scelta dei soggetti e nella loro trattazione l'ascendere, il fiorire, il decadere di questa concezione. La ceramica lo mostra con maggiore evidenza perchè non mai questo prodotto del lavoro umano, che può essere umile o grande a seconda dei periodi, abbandona il corso di una civiltà, e più sicura, attraverso la stratificazione del terreno in cui essa è raccolta, ne è la cronologia relativa.

La ceramica della civiltà cretese-micenea sorge già sulla tradizione di una ceramica eneolitica, la quale, pur con diverse forme nei diversi distretti della Grecia e delle isole, si affermava con una sua passione per la variata policromia e per la riproduzione di forme vegetali e, nel caso di motivi geometrici, per la tendenza ad un loro avvivamento con la frequente spezzatura delle linee e con la libera disposizione di essi intorno al corpo del vaso. Ora la prima ceramica caratteristica della civiltà cretese, cioè quella che prende il nome «di Kamares» (fig. 19), presenta ulteriormente sviluppati i caratteri della ceramica eneolitica, cioè una ricca varietà di colori, un vivo movimento della linea geometrica, una libera disposizione dell'ornato intorno al corpo del vaso. La ceramica nello stile «naturalistico» (fig. 20), che si afferma posteriormente, muta oggetto della rappresentazione, volgendosi soprattutto con predilezione al mondo marino, abbandona anche la ricca policromia, ma accresce il senso del movimento e conserva la disposizione trasversale intorno al corpo del vaso. Preferisce invece i motivi vegetali la ceramica successiva nello stile del «palazzo» (fig. 21), ma già la sua ornamentazione si stilizza in una leziosa eleganza di linee ed anche i singoli motivi nella loro distribuzione sembrano obbedire ad una certa regolarità geometrica. Irrigidite infine appaiono perfino le forme naturali nei vasi dello stile «schematizzato» (fig. 22). Ormai ci avviciniamo alla fine di questa civiltà e la ceramica ha perduto varietà di colori e vivezza di soggetti. Non meraviglia che gli ultimi suoi prodotti verso la fine del millennio si contentino a preferenza di fasce rettilinee orizzontali.

Abbiamo desunto dai caratteri della sua arte l'elevato grado spirituale di questa civiltà. Certo su essa ha influito la sua religione che, come possiamo indurre dalle rappresentazioni figurate, non doveva pesare con una formalistica adorazione degli dèi e con una preoccupazione eccessiva della sorte ultraterrena, come questo invece ad esempio è stato nella civiltà egiziana. Dèi adorati sotto simboli e pura concezione antropomorfica di essi, scarse figure di demoni animaleschi e in aspetto pacifico verso gli uomini, scene di culto all'aperto talvolta su altari posti presso alberi sacri, tutto sta ad attestare del libero spirito di questa religione. Ma della religione come del resto di tutta la vita della civiltà cretese-micenea noi possiamo solo intravvedere i caratteri nelle scene figurate, perchè purtroppo finora rimangono muti i documenti scritti che pur ci ha restituiti in tanta abbondanza e con tanta varietà sia nelle pittografie delle pietre incise, sia nel testo a caratteri ideografici di un disco di argilla trovato a Phaistos, sia nelle numerose tavolette in argilla con due diverse scritture sillabiche trovate in Creta (Knossos, Phaistos, Haghia Triada, Mallià), sia infine nelle iscrizioni dipinte su grandi vasi scoperti in Tebe. Certo un dato relativo possiamo trarne con sicurezza ed è che queste varie scritture non celano una lingua greca. La riprova del resto che in Creta si parlasse in questa età una lingua non greca si ha dalle brevi iscrizioni di età classica trovate in Praisos, cioè nella regione orientale che si voleva ancora abitata dai genuini Cretesi (Eteokretes) giacchè esse sono di alfabeto greco ma di lingua non greca.

Ed è anzi da credere che la distruzione completa e contemporanea di questa civiltà, soprattutto in Creta, come indicano l'incendio e il saccheggio dei palazzi, si sia dovuta proprio alla prima discesa della popolazione di lingua greca. Certo il popolo non fu distrutto e non fu distrutto per intero lo spirito di questa civiltà. Anzi si può pensare che alle non troncate radici di essa la civiltà greca debba quel suo alto spirito di libertà e di umanità che la elevò sopra tutte le altre civiltà delle popolazioni di lingua indoeuropea. Ma d'altra parte quando le tribù greche discesero nella penisola e nell'isola di Creta andarono distrutte le conquiste della civiltà cretese-micenea, e la civiltà greca, soprattutto nelle forme dell'arte, dovette ricominciare faticosamente il suo cammino come se riprendesse dal nulla.

ARTE ORIENTALIZZANTE

Sparito, insieme alle altre manifestazioni della civiltà cretese-micenea, per la discesa delle stirpi greche, anche il suo vasto dominio sul mare, si affacciarono e rimasero dominatori della navigazione per più secoli, non solo nell'Egeo ma in tutto il bacino del Mediterraneo, i Fenici, sia quelli della costa sia quelli che già col decadere della civiltà cretese-micenea si erano insediati nella vicina isola di Cipro. E disseminarono colonie nei punti più lontani del Mediterraneo da Citera alla Sicilia e alla Sardegna, dalle coste settentrionali dell'Africa a quelle meridionali della Spagna presso il termine estremo segnato dalle colonne di Ercole.

Ma navigarono soprattutto per far pirateria e commercio e importarono in ogni luogo una singolare loro merce artistica fatta di utensili e di oggetti di ornamento in bronzo, in oro, in elettro, in argento, in avorio, in smalto e per la quale essi traevano soggetti e forme dalle vicine arti dell'Egitto e dell'Assiria. Innumerevoli sono i luoghi di Grecia e d'Italia in cui sono tornati alla luce questi prodotti orientalizzanti e ad attestare non solo il valore che ad essi si attribuiva ma anche la loro antichità è da osservare che appaiono negli strati più profondi delle stipi votive dei santuarî e dei templi di Grecia, da Olimpia a Delfi, da Sparta a Rodi. Da menzionare in modo particolare per l'importanza religiosa del luogo è il deposito che di questi bronzi di stile orientalizzante è stato trovato nella grotta di Zeus nel monte Ida in Creta (fig. 23-24).

ARTE OMERICA

Nei secoli immediatamente dopo il mille, quando ancora non si era spento il ricordo della grandiosa civiltà cretese-micenea, quando i navigatori fenici dominavano nel Mediterraneo e quando la civiltà greca classica iniziava la sua costituzione sorsero i poemi omerici. Non possiamo più sapere quanto di lotte guerresche o di avventure marinare appartenenti già al patrimonio letterario della civiltà cretese-micenea possa essere passato in essi attraverso la rielaborazione del poeta greco, ma l'aspetto vario e talvolta contraddittorio della civiltà da essi descritta non si comprende se non si tiene conto di questa sua singolare posizione a cavaliere tra due epoche e due civiltà.

La forma del culto predominante nei poemi è, come nella civiltà cretese-micenea, quella all'aperto presso l'altare nel recinto sacro che talvolta era un bosco, ma non mancano d'altra parte gli accenni ai templi e la presenza del simulacro nel tempio è indicata dall'episodio del dono del peplo alla dea Athena nel tempio di Troia (*Il.* VI 88, 93, 269 ss.), cosicchè i poemi conoscono anche la forma del culto della Grecia classica.

Il palazzo di Alcinoo nell'isola dei Feaci appare ad Ulisse in una fantastica e lussuosa decorazione di bronzo, argento, elettro ed oro (*Od.* VII 79 ss.), ed ammirato rimane Telemaco dinanzi ad una simile ricchezza del palazzo di Menelao in Sparta (*Od.* IV 43 ss.). Così il palazzo di Priamo in Troia (*Il.* VI 242 ss.) aveva cinquanta stanze di pietra levigata per i suoi figliuoli e dodici per le sue figliuole e tutto questo richiama alla grandiosità e alla sontuosità del palazzo della civiltà cretese-micenea. Ma d'altra parte la stanza nuziale di Ulisse, che era stata fabbricata dall'eroe stesso e in cui l'albero di ulivo ancora radicato nel terreno formava uno dei piedi del letto (*Od.* XXIII 188 ss.), fa pensare con il suo modesto sistema di costruzione piuttosto alla casa della civiltà classica.

Lo scudo di Aiace Telamonio è formato da sette pelli bovine e da un ottavo strato in bronzo e dietro di esso come al riparo da una torre può nascondersi tutto il corpo dell'eroe (*Il.* VII 219 ss.): è adunque l'ampio scudo dei cacciatori di leoni nel pugnale di Mi-

cene. Ma più spesso dalla descrizione dei poemi apprendiamo che lo scudo degli eroi omerici è quello circolare in bronzo, caratteristico della civiltà classica.

All'opera di un dio, di Hephaistos, è riportato lo scudo di Achille (*Il.* XVIII 478 ss.), ma in esso dalla tecnica dell'ageminazione in metalli preziosi di colore diverso, tecnica che fu ignorata dall'arte classica, alla rappresentazione della terra, del cielo, del mare, del sole, della luna, delle stelle, e ai soggetti non mitologici ma tratti dalla vita reale (la città con nozze e la città assediata; l'aratura, la mietitura, la vendemmia, cioè in contrapposizione alla città la terra feconda nelle opere delle sue tre stagioni; la mandria assalita dai leoni e il tranquillo pascolo delle greggi), tutto richiama all'arte cretese-micenea quale è rivelata dai pugnali ageminati di Micene, dalle coppe di Vafiò, dagli anelli d'oro incisi. Così egualmente la coppa di Nestore con le colombe d'oro sui manici (*Il.* XI 632 ss.) corrisponde in modo mirabile ad una coppa trovata in una tomba di Micene. Ma, accanto a queste opere che attestano il ricordo non spento della meravigliosa oreficeria dell'arte cretese-micenea, il maggior entusiasmo i poemi l'hanno per i prodotti dell'arte fenicia, cioè per quell'arte orientalizzante creata in Sidone e in Cipro che i Fenici navigatori spargevano nel Mediterraneo contemporaneamente al sorgere dei poemi omerici. Dono di Kinyres di Cipro è la corazza di Agamennone (*Il.* XI 19 ss.), un cratere di argento fabbricato dai Sidonî è quello messo da Achille come premio della corsa nei giuochi funerarî per Patroclo (*Il.* XXIII 741 ss.) e un simile cratere è il dono ospitale che Menelao fa a Telemaco (*Od.* IV 618 ss.). E cosi di arte orientalizzante appare la fibbia d'oro di Ulisse ornata con il cerbiatto assalito dal cane (*Od.* XIX 226 ss.).

Omero è adunque sulla soglia della civiltà greca classica, ma ciò che egli descrive come il mondo immaginoso degli eroi è la tradizione non spenta di una grande civiltà anteriore che l'archeologia ha riportato alla luce.

ORIGINI DELL'ARTE GRECA CLASSICA

Ma per quanto grandiosa sia stata questa civiltà cretese-micenea e per quanto il suo spirito possa aver operato latentemente nel grembo della civiltà greca classica, solo questa segna un'alba nuova, l'alba della civiltà moderna.

Perchè il popolo greco abbia creato una civiltà che è rimasta modello al mondo è mistero che si cela nella natura della sua anima. Ed è mistero come abbia espresso dalle sue viscere dentro brevissimo corso di secoli un così grande numero di genî sovrani a cui nessuna altezza di creazione letteraria od artistica, nessuna profondità di speculazione filosofica o di indagine scientifica fu preclusa.

Non la natura del paese agevolò tale compito a questo piccolo popolo. Può la Grecia di lontano apparire meravigliosa al navigante nell'armonia dei suoi tre diversi azzurri della terra, del cielo e del mare, possono ancora sembrare come agli antichi fantastiche dimore di dèi le cime dell'Ida, del Parnasso, dell'Elicone, del Citerone, dell'Olimpo, allorquando nell'inverno salgono candidi di neve all'orizzonte sullo specchio splendente del mare, ma la terra di per sè era ingrata, era per lo più scoscesa roccia che offriva scarso pascolo alle greggi e che sembrava creata apposta per ricacciare giù sulle sponde il suo popolo e additargli un'altra via dell'esistenza, quella del mare. E difatti nessun popolo, dopo il fenicio, fu più navigatore del greco, nessuno lasciò più facilmente la sua patria per crearsene un'altra in terre lontane: il suo eroe nazionale fu realmente l'errante Ulisse. E così greca divenne la costa di Asia Minore, di colonie greche si popolò il Mediterraneo da Cirene a Massalia, e oltre alla Sicilia un'altra Grecia, che a loro apparve più grande, divenne l'Italia meridionale. La loro audacia oltrepassò anche l'Ellesponto e il Bosforo e si affacciò al Ponto inospitale. Solo l'Atlantico, che sembrava sterminato dietro le Colonne d'Ercole, fu a loro precluso,

ma l'immaginazione di un altro poeta, di Dante, lo apriva all'ultima temeraria e mortale impresa di Ulisse.

In tal modo con colonie isolate e indipendenti si accresceva ancor più quel frazionamento del popolo greco che nella penisola e nell'Egeo era stato di necessità determinato dall'inaccessibilità dei distretti montani e dalla pleiade delle isole. Ma nello stesso tempo si accresceva il carattere individuale dei loro contributi alla comune opera di civiltà, e dalla gara tra le stirpi, tra le città, tra gli individui vinse ciò che di meglio seppe creare il loro genio comune. E quest'opera meravigliosa di ascensione nel mondo dello spirito i Greci la compierono con le sole loro forze, quasi nulla traendo dalle grandi civiltà orientali che ancora erano affacciate sul Mediterraneo, e tutto ricominciando dagli inizî.

CERAMICA. — Di questa origine indipendente, di questa gara tra le varie stirpi, di questa rapida ascensione, la prima e più sicura testimonianza la dà il più modesto dei rami dell'arte, la ceramica. Un abisso separa la prima ceramica greca che fu geometrica dalla meravigliosa ceramica cretese-micenea a decorazione di animali e di piante. E per quanto questa si fosse irrigidita e geometrizzata nei suoi ultimi prodotti, ciò che distacca nettamente da essa la nuova ceramica dell'arte classica è la concezione assolutamente diversa dell'ornato e della sua disposizione intorno al vaso. Gli elementi della decorazione sono angoli, rettangoli, rombi, meandri, scacchiere, cerchî punteggiati e cerchî concentrici e sono costantemente disposti in fasce orizzontali e in modo da coprire l'intero corpo del vaso, cosicchè esso sparisce come sotto una specie di rete tessuta. E si è pensato infatti ad un'ispirazione venuta dall'arte tessile che, per le file parallele della sua trama e del suo intreccio, è tratta di necessità ad una serrata ornamentazione lineare.

La ceramica geometrica è diffusa in tutta la Grecia: segna realmente l'apparire di una nuova corrente di civiltà. Ma, pur data la somiglianza del suo aspetto generale, presenta nelle varie regioni alcune differenze, cosicchè si distingue la ceramica geometrica delle coste dell'Asia Minore da quella delle isole, da quella del continente, da quella di Creta. Nella ceramica del continente un posto a parte l'ha quella attica detta del Dipylon, la quale in mezzo ai motivi geometrici introduce figure di animali e figure umane e nei suoi grandi vasi di destinazione sepolcrale (fig. 25-26) combina queste piccole figure umane geometrizzate in scene che si riferiscono al culto funerario. La ceramica geometrica in complesso ha avuto i suoi inizî nel IX secolo a. Cr. e discende giù sino al VII.

Ma accanto ad essa, nel suo ultimo periodo si sviluppa e si diffonde una ceramica, che, pur conservando alcuni motivi geometrici isolati, dà la preferenza a figure di animali. Sembra di veder rivivere in questa ceramica un gusto ed una abilità che erano state proprie dell'arte cretese-micenea. Le due fabbriche più caratteristiche di questa ceramica a figure di animali (felini, stambecchi, capri, anatre) alle quali sono spesso associate figure di esseri fantastici a corpo animalesco (Sfingi, Grifi, Sirene) sono quelle che si attribuiscono a Rodi (fig. 27) e a Corinto (fig. 28).

Contemporaneamente ad esse sorgono fabbriche di ceramica con decorazione a figure umane. Fra le più antiche v'è quella che si attribuisce all'isola di Milo: accanto ad essa è da annoverare una di Creta. E nello stesso tempo Rodi e Corinto lentamente abbandonano le figure di animali per far posto a scene umane. E sorgono insieme altre fabbriche per alcune delle quali è contestato il luogo di origine: siano quì ricordate, accanto a quella calcidese, le due principali dei così detti vasi « ceretani » (fig. 29) e dei vasi cirenaici (fig. 30).

Ma la ceramica che vinse ogni altra per la bellezza del color rosso della sua argilla, per la perfezione nelle forme dei vasi, per la finezza del disegno, per l'interesse delle sue scene figurate è la ceramica attica. Prodotti numerosi ci portano dai vasi dello stile del Dipylon al cratere firmato dal vasaio Ergotimos e dal pittore Klitias che appartiene al

VI secolo a. Cr. (fig. 31), e da questo ai vasi attici a figure nere della seconda metà del secolo, di cui sono qui riprodotti due esemplari, l'anfora firmata da Exekias (fig. 32) e una anfora panatenaica (fig. 33).

Cosicchè dentro appena tre secoli noi vediamo per l'opera di stirpi diverse della Grecia quest'umile prodotto dell'industria salire nelle forme e nella decorazione a tale altezza d'arte che il vasaio e il dipintore egualmente si sentissero orgogliosi di apporvi la loro firma. E quel che più importa noi lo vediamo liberarsi rapidamente dal repertorio inferiore di motivi geometrici e di figure di animali per fare esclusivo posto alla figura umana, e ancor più che all'uomo reale agli eroi e agli dèi del mito. In piccolo quì si annunzia quello che sarà il tema di tutta l'arte greca: la rappresentazione della figura umana in forme ideali.

I SANTUARI - IL TEMPIO. — Come nella ceramica cosi negli altri rami dell'arte hanno spesso gareggiato le diverse stirpi greche e spesso anche si sono fatte valere per le differenze del loro carattere. Ma l'unità che domina al disopra di queste differenze, oltre che alle peregrinazioni spontanee degli artisti, che andavano a cercare in luoghi lontani favore e diffusione alle loro creazioni, si deve a quel singolare lato della vita antica che era l'incontro periodico delle stirpi nei grandi santuarî ellenici. Vi si incontravano per portarvi con la forza dei lori atleti, con le opere dei loro musici e dei loro poeti, con le statue e le pitture dei loro artisti quanto di meglio ciascuna aveva prodotto sia nella creazione dell'uomo fisico, sia nella creazione dell'uomo spirituale.

Se i santuarî minori di Nemea e dell'istmo di Corinto ebbero limitata importanza, i santuarî di Olimpia (fig. 34), di Delfi (fig. 35), di Delo furono realmente i centri di attrazione e di irradiazione di tutta l'arte degli antichi. In una gara che non conobbe tregua sino all'età romana sorse quì una selva di edifici e di statue: gli uni accanto agli altri vi erano i monumenti elevati dalle città dell'Asia Minore e dalle città della Sicilia, dalle lontane colonie di Massalia, di Cirene, di Bizanzio e dalle vicine contrade della penisola e qui si raccolsero in una esposizione permanente attraverso i secoli le une presso le altre le rigide statue del leggendario Dedalo e gli ultimi prodotti della scultura ellenistica. Si può anche affermare che molti dei problemi che furono posti all'architettura e alla scultura greca trovarono nella vita del santuario il loro impulso e nel confronto la causa del loro perfezionamento.

Primo problema sopra ogni altro fu quello del tempio, della casa della divinità. Si vuole che sulle rovine dei palazzi della civiltà cretese-micenea, nella maggiore sala, nel «megaron» sia stato ordinato dalle nuove stirpi greche il culto delle loro divinità e sia così sorto il tempio nella forma più semplice della cella rettangolare preceduta da un vestibolo con colonne. Ma proprio sull'acropoli di Micene, là dove sono tornati alla luce sicuri avanzi di un tempio greco sulle rovine della civiltà cretese-micenea, il tempio, che pure è assai arcaico, appare già nella sua forma più ricca e non è sorto sul megaron del palazzo. La realtà è che l'origine del tempio greco ci sfugge e che allo stato presente delle nostre conoscenze non possiamo neanche dire se abbia più antica origine il tempio ionico sorto sulle coste dell'Asia Minore o il tempio dorico che si vuole nato nella penisola e propriamente nel Peloponneso.

Tra i due tipi ad ogni modo quello che sembra una creazione indipendente e originale dell'architettura greca, al di fuori di qualsiasi influenza orientale, e che con forme organiche e stabili appare diffuso in tutto il mondo antico, è il dorico. Si crede che il tempio dorico si sia sviluppato dalla forma semplice della cella rettangolare con breve vestibolo e con due colonne sul prospetto tra le testate dei muri laterali (templum in antis) e che solo più tardi si sia arrivati all'aggiunta del colonnato esterno, al tempio periptero. Ma come la forma semplice del «templum in antis» è rimasta in uso anche giù nel V secolo così il tempio dorico ha già alle sue origini il peristilio. Del resto l'aver chiuso e quasi nasco-

sto dentro l'ampio colonnato, cioè dentro l'elemento accessorio, la piccola cella del dio, cioè l'elemento essenziale, corrisponde alla tendenza generale dell'architettura greca che è a preferenza non recinzione di un vasto spazio interno e utile ma elemento ornamentale da contemplarsi dall'esterno.

Problema discusso è se il tempio dorico sia una graduale traduzione in pietra di forme in legno, cioè se l'idea della colonna sia stata suggerita dal tronco di albero, se i triglifi siano stati imitati dalle testate delle travi del soffitto e le regole con le goccie dai listelli con chiodi che le fissavano. Certo è solo che in qualche caso si è conservato a lungo l'uso del legno per le colonne e per la trabeazione, come ad esempio nell'antico tempio di Hera in Olimpia (fig. 36).

Diversità di forme da regione a regione e mutamenti di sagoma e di proporzioni compiutisi nel tempo non modificano sostanzialmente la pianta e l'elevato del tempio dorico che tale è al suo decadere quale è alle origini.

Il vero e proprio tempio, cioè la casa del dio, è costituito da una cella rettangolare disposta nel senso della lunghezza e che ha un vestibolo dalla parte di oriente, cioè là dove, secondo il rito, quasi costantemente osservato, era rivolta la sua fronte. Un vestibolo corrispondente poteva esservi dalla parte occidentale. Talvolta tra esso e la cella erano inseriti altri vani.

Intorno alla cella sul basamento costituito da tre o più gradini (krepidoma) si elevava il colonnato. Il numero usuale di colonne sulle fronti era di 6, quello sui lati poteva oscillare tra 13 e 17 (tempio C di Selinunte) a seconda della maggiore o minore lunghezza data al tempio. In qualche caso, allorquando la cella del tempio, più per ragioni struttive che per ragioni di culto, cioè per sostenere il tetto con un colonnato mediano, è stata bipartita nella sua lunghezza, le colonne della fronte sono di numero dispari e si hanno così 5 colonne nel tempio di Apollo in Thermos, 9 colonne nella «Basilica» di Poseidonia (fig. 37). In quest'ultimo caso il numero delle colonne sui lati, per non togliere la relativa lunghezza al tempio è stato accresciuto a 18. Colonne venivano adoperate anche nel vestibolo fra le testate dei muri e in qualche caso, ad esempio nell'Heraion di Olimpia, nell'interno della cella per dividere il tempio in tre navate.

La colonna dorica sorge direttamente dal suo piano (stylobates) cioè senza base. Essa è scanalata e le scanalature hanno poca profondità e si incontrano a spigolo acuto: il loro numero tradizionale è di venti. Il fusto non è un cilindro regolare ma si rastrema verso l'alto ed ha un rigonfiamento lungo la parte mediana (entasis): questa forma dà una impressione di elasticità come se il tronco della colonna resistesse con tensione al peso della trabeazione. La stessa elasticità si ha nel capitello che ha la forma di un bacile ricurvo (echinos). Il passaggio alla trabeazione è costituito da una lastra quadrata (plinthos).

La trabeazione è composta dell'architrave (epistylion), cioè di una fascia liscia che poggia sopra il colonnato, e del fregio (triglyphion) che è diviso in facce rettangolari (metopai) separate da brevi facce sporgenti e incavate con tre scanalature (triglyphoi). Sotto ogni triglifo sporge dall'epistilio un listello (regula) con sei piccoli tronchi di cono che hanno l'aspetto di gocciole pendenti (guttae). Sul fregio poggia e sporge la cornice che è costituita dal geison e dalla sima. Il geison nella sua faccia inferiore è intagliato obliquamente e presenta al disopra di ogni triglifo e di ogni metopa delle lastre rettangolari rilevate (mutuli) di cui ciascuna ha tre ordini di gocce. La sima è una fascia a fronte ricurva, ripiegata infuori alla sua estremità superiore, e a distanze regolari presenta lo sbocco per le acque defluenti dal tetto: questo sbocco per lo più ha assunto la forma plastica di una testa leonina. Ma talvolta, soprattutto nei templi grandi in cui troppo forte era la spinta delle acque piovane contro la sima, questa mancava e l'ornamento dell'orlo del tetto era costituito ad intervalli dalle testate delle tegole o antefisse (ektypa) che avevano per lo più la forma di palmette. Sui due lati corti del tempio i due spioventi del tetto con la loro sima venivano a chiudere al di sopra del geison uno spazio triangolare cioè il frontone (tympanon).

Se il legno è stato abbandonato assai presto per le colonne del tempio dorico, più a lungo il suo uso si è conservato per la trabeazione, non soltanto perchè essa era strettamente collegata ad una parte dell'edificio per cui il legno non potè mai essere abbandonato, cioè la gabbia del soffitto e del tetto, ma perchè così veniva ad essere ridotto il peso sostenuto dalle mura della cella e dal colonnato. Una trabeazione in legno richiedeva contro le intemperie un rivestimento in materiale più duraturo e per esso infatti fu adoperata la terracotta. Numerosi sono ormai gli esempî di templi dorici, tanto della Grecia quanto della Sicilia e dell'Italia meridionale che al di sopra di un colonnato in pietra presentavano una trabeazione rivestita di lastre, di terracotta, dipinte.

Questa constatazione ha portato una conferma a quanto già si era intuito per altri elementi, che cioè il tempio dorico, anzichè fiammeggiare nel colore tanto caro a noi moderni della pietra e del marmo indorato dal tempo, aveva una veste policroma. La policromia del resto, oltre che da un istintivo piacere artistico dell'uomo, perchè solo il colore dà agli edifici come agli esseri l'aspetto della vita, era richiesta dalla necessità di nascondere con essa l'aspra superficie della pietra lavorata, tanto è vero che fu a mano a mano ridotta quando alla pietra si sostituì il levigabile marmo. Naturalmente tutto quello che costituiva la vera e propria parte struttiva dell'edificio (stilobate, colonne, mura della cella, epistilio) aveva un color bianco sia che questo fosse ottenuto con uno strato di stucco sulla pietra, sia che si trattasse della naturale superficie del marmo. Il colore quindi era riservato alla parte alta dell'edificio e per lo più ai suoi elementi aggettanti, cioè alle regole con le gocce, ai triglifi, ai mutuli, alla sima. I colori adoperati e variamente distribuiti erano il nero, l'azzurro, il rosso e il giallo.

Il completamento dell'opera architettonica nel tempio dorico lo dava la decorazione scultoria. Essa trovò il posto più adatto nelle metope e nel frontone. Nelle metope per successivi stadî si passò da una decorazione dipinta ad una decorazione ad altorilievo, nel frontone da una decorazione a rilievo ad una in statuaria di tutto tondo. Ornamenti vegetali ed anche figure di animali od umane furono collocate sui tre vertici del frontone (akroteria).

Tale è la natura del tempio dorico nella sua struttura e nella sua decorazione, sino dalle sue origini che possiamo porre al principio del VI secolo a. Cr. Esso modificherà nell'età seguente, cioè nel V secolo, alcuni dei suoi caratteri soprattutto nelle proporzioni, ma li modificherà dentro limiti che non possono essere oltrepassati perchè, ed è questo ciò che più attrae nell'aspetto del tempio dorico, ogni parte di esso ha come nel corpo umano una tale coordinazione di misure con tutte le altre parti che non poteva essere spezzata tale simmetria, senza che andasse distrutto l'aspetto essenziale dell'edificio.

Del tempio ionico non soltanto è ignota l'origine, come del tempio dorico, ma gli avanzi dei suoi più antichi esemplari sono così scarsi che non possiamo indurre per esso una simile originaria costituzione organica. Così nulla sappiamo della cella: del resto in esso come nel tempio dorico, la parte più caratteristica è data dall'elemento esteriore, cioè dalla colonna e dalla trabeazione. La colonna non sorge direttamente dallo stilobate ma per mezzo di una base (speira) variamente formata, e il suo fusto è profondamente scanalato, di solito con ventiquattro scanalature che s'incontrano a spigolo smussato. Il capitello è costituito da una fascia elastica, che è piegata a volute alle due estremità e l'elevazione e la tensione di queste volute varia con le diverse età. Sopra il capitello poggia l'epistilio, che è formato di tre fasce, ciascuna più sporgente al di sopra della sottostante, e sull'epistilio o si ha un fregio figurato (zophoros) o una fascia a dentelli (geisipodes). Geison e sima rassomigliano a quelli del tempio dorico. La decorazione scultoria oltre che nel fregio si aveva nei frontoni e negli acroterî. E la policromia era altrettanto ricca che nel tempio dorico. L'ordine ionico apprenderemo a conoscerlo in edifici completi in Atene, quando esso sarà ormai sul punto di prendere la prevalenza sull'ordine dorico.

E impareremo a conoscere più tardi anche l'applicazione della colonna col capitello corinzio, cioè a foglie di acanto, all'ordine ionico.

Ma intanto dobbiamo qui ricordare che tutto quello che la Grecia seppe creare di singoli elementi nei due ordini architettonici, cioè tutto quello che riguardava più la loro ornamentazione che la loro struttura, divenne patrimonio di tutta l'architettura posteriore. Verrà in appresso un'altra architettura, la romana, che darà una soluzione diversa e geniale al problema della struttura, ma essa nell'ornamento non potrà che imitare quello che le giungeva dall'architettura greca. E, attraverso la civiltà romana e quella del Rinascimento, ancor oggi l'architettura vive di queste forme semplici e perfette create dai Greci. Esse sono come note musicali dalle quali può essere tratta ogni più varia armonia.

SCULTURA. — Come nella ceramica, come nell'architettura, la civiltà greca classica anche nella scultura ricomincia il cammino dagli inizî. La leggenda antica voleva che fosse stato Dedalo a infondere movimento e vita nelle rigide figure che la statuaria aveva creato prima del suo apparire (Diod. Sicul. IV 76) e l'archeologia moderna, dando valore a superficiali giudizî di scrittori antichi (Diod. Sicul. I 97; Paus, I 42, 5, VII 3,5) ha creato un'altra leggenda, quella che la prima ispirazione alla statuaria greca sia venuta dall'arte egiziana.

Originale e indipendente è stato invece in questa creazione lo spirito greco. Oscuro solo rimane ancora il problema se tale creazione sia partita da un centro unico e questo sia stato proprio Creta, l'isola di Dedalo, o se sia avvenuta in centri diversi. Quando pensiamo alle facili peregrinazioni degli artisti, possiamo ritenere che si siano rapidamente accesi nel bacino dell'Egeo più focolari di produzione e ciò spiega come i primi prodotti della scultura greca siano tornati alla luce nei punti più diversi della penisola, delle isole e delle coste dell'Asia Minore.

Ma i prodotti più antichi non ci sono stati conservati: essi erano sculture in legno, « xoana ». Tuttavia il loro aspetto lo desumiamo dalle prime sculture in pietra o in marmo che sono una traduzione delle loro forme in un materiale più duraturo. Così nella statua dedicata da Nikandre (fig. 38) si vuol riconoscere la forma piatta imposta dall'asse di legno e in quella dedicata da Cheramyes (fig. 39) la forma cilindrica suggerita dal tronco di albero. Ma ancor più di questa apparente derivazione dalla scultura in legno, colpisce nelle due statue il loro aspetto chiuso, cioè l'incapacità dell'artista a distaccare dal corpo braccia e gambe. Non poteva la scultura greca cominciare con prodotti che più chiaramente indicassero la sua indipendenza da qualsiasi arte precedente o vicina.

Ma appunto perchè ha saputo valutare la capacità delle sue forze, si è posta compiti semplici e limitati e intorno ad essi ha lavorato con instancabile perseveranza. Accanto a quelli della figura femminile, vestita ed eretta, e della figura maschile o femminile, vestita e seduta, il compito che più l'ha attratta è stato quello della figura maschile, nuda ed eretta. Anche in essa non ha saputo distaccare da principio le braccia dal corpo, ma già porta innanzi una delle gambe, quasi sempre la sinistra, per indicare non il passo ma una posa più equilibrata che sui due piedi uniti. E se il gruppo di Dermys e Kitylos (fig. 40) è ancora angoloso nell'incontro dei piani del corpo e rigido nelle giunture, la figura colossale del Sunion (fig. 41) presenta già un maggiore movimento dei piani ed una più esatta struttura corporea. La figura maschile nuda ha servito all'arte greca delle origini per scopi diversi: per simulacri della divinità, per immagini votive di mortali, per statue sepolcrali. Questa nudità completa, che è indice di una libertà dello spirito che mancò ad altre civiltà antiche, segna la via che l'arte greca batterà nei secoli futuri, perchè il corpo dell'uomo rimarrà il suo tema fondamentale. Della lenta ma sicura progressione nella sua trattazione già a pochi decennî di distanza danno testimonianza la statua di Kleobis (fig. 44) e quella di Rhombos (fig. 45).

La Nike attribuita ad Archermos (fig. 43) indica come la statuaria arcaica abbia con un espediente tecnico tentato di rappresentare la figura volante, e la Sfinge dei Nassî (fig. 42) rivela come l'arte rivolgesse la sua osservazione anche al corpo animalesco.

Progressi simili a quelli della statuaria rivela l'altro ramo della scultura, il rilievo. Esso è realmente alle origini un'arte disegnativa, giacchè risulta dall'intaglio più o meno profondo di figure tracciate su un piano. E del disegno ha la possibilità di riunire più figure in una scena. La più larga applicazione il rilievo l'ha avuta nella decorazione architettonica dei templi. Fregio, metope e frontoni sono stati il campo in cui esso gradualmente è passato verso una corporeità sempre maggiore sino a che le figure sono giunte a staccarsi dal fondo con piena rotondità. I soggetti, trattandosi di rilievi decorativi di templi, sono stati attinti per la maggior parte dai miti. Accanto al rilievo architettonico, un posto importante lo ha avuto il rilievo funerario, cioè la stele con l'imagine del defunto che veniva innalzata sulla sua tomba.

Al pari che nella statuaria rozze sono al principio le forme ma rapido e sensibile è il progresso. Così rispetto ai legnosi e sproporzionati cavalli del fregio di Prinià (fig. 46) e alle Nereidi del fregio di Assos (fig. 52) che hanno l'aspetto di ombre gesticolanti, il rilievo funerario di Chrysafà (fig. 47) rivela già maggior senso della forma, e il progresso è graduale e continuo nella metopa del tesoro dei Sicionî (fig. 48), nelle metope dei templi di Selinunte (fig. 49, 50), nel gruppo del «Tifone» appartenente a un frontone dell'Acropoli di Atene (fig. 51).

Per quanto, come è stato già accennato, sia difficile dire se la scultura greca abbia avuto più centri di origine, e per quanto i suoi prodotti, pure sparsi nelle più lontane regioni del mondo greco, siano legati da un'affinità sostanziale di compiti e di forme, nell'ulteriore sviluppo di quest'arte arcaica si affermano due correnti che si sono volute contrapporre, come emanazione di due stirpi diverse, quella ionica e quella dorica. Forse non è sicura questa distinzione etnica, come non è dimostrato che l'una sia propria della penisola greca, di Creta, di Sicilia, e l'altra appartenga alle isole e alle coste dell'Asia Minore, ma è certo che, anche se si considerano come due correnti artistiche indipendenti da stirpi e da luoghi, rappresentano realmente una concezione diversa della figura umana. E a questa concezione debbono aver portato il loro contributo i diversi aspetti e le diverse condizioni della vita esteriore nei paesi in cui le due correnti si sono costituite. La corrente ionica mira alla grazia e alla delicatezza: per questo ama le proporzioni snelle, l'apparire dei corpi dietro il panneggiamento, la leziosità negli atteggiamenti e nei gesti, il lusso delle vesti ornate, l'accuratezza capricciosa delle acconciature, la ricchezza dei monili. Invece la corrente dorica preferisce corpi saldi ed atticciati, nasconde spesso le forme dietro la parete del vestito, ha rigidezza di movimenti, semplicità di abbigliamento e sembra compiacersi in una certa rudezza generale dell'aspetto.

Alla corrente dorica appartengono le metope di Selinunte, alla corrente ionica le due stele funerarie della mamma con la bambina (fig. 53) e della donna con la colomba (fig. 54). Il territorio stesso dove si ritiene che sia sorto questo stile ionico, cioè la regione costiera dell'Asia Minore, ne ha restituito un caratteristico esemplare nella decorazione del monumento detto delle Arpie in Licia (fig. 55) e il cammino di esso verso occidente è provato dalle sculture architettoniche del tesoro dei Sifnî in Delfi (fig. 56 - 58). Questo stile ionico conquistò perfino Atene, giacchè quale attrazione dovesse esercitare, con l'elegante aspetto delle sue figure, lo mostrano le statue femminili, le così dette «Korai», opera di scalpello ionico che erano state dedicate in gran numero sull'Acropoli (fig. 59-60). Ed in Atene avvennero l'incontro e la fusione dei due stili. L'arte attica, che come arte continentale si riattacca alla corrente dorica e che aveva già rivelato la sua rude concezione della forma nella statua di Rhombos e nel gruppo del Tifone, accoglie il nuovo stile. Ma ne modifica già l'aspetto e la trattazione del panneggiamento nella Kore attribuita ad Antenor (fig. 61), in cui pure è mantenuto lo schema della figura femminile ionica, e soprattutto riafferma la sua tendenza ad una concezione più salda e più corporea delle forme, nel gruppo frontonale di Athena in lotta con un Gigante (fig. 62) dell'Hekatompedon sull'Acropoli.

Tali sono state le origini dell'arte greca classica. In tutti i rami che essa ha coltivato, in tutti i problemi che essa si è posta, noi vediamo riflessa la particolare concezione della vita che è propria anche della sua letteratura, della sua filosofia, della sua scienza, e che ha fatto della civiltà greca in generale la base indistruttibile di tutta l'ulteriore civiltà umana. Il soggetto che è al centro di ogni sua visione e di ogni sua speculazione è l'uomo, non l'uomo reale con le miserie quotidiane del suo spirito e del suo corpo, ma l'uomo ideale, l'uomo che si identifica con l'eroe e col dio. Il carattere umano della religione greca, che si estrinseca in tanta fantasia di miti, dove sempre la molla dell'azione è una passione che oscilla tra i due estremi dell'amore e dell'odio, è uscito da questa preoccupazione essenziale dello spirito greco che è l'elevazione dell'uomo, e alla sua volta la religione ha riversato nell'arte, come nelle altre manifestazioni intellettuali greche, questa sua forza ispiratrice di un'idealizzazione umana.

Così vedemmo la ceramica greca, cominciare col più modesto inizio, quello dei motivi geometrici, ed aprirsi poi invece completamente alla rappresentazione dei miti. Vedemmo l'architettura dalla semplice forma della casa umana assurgere alla creazione grandiosa del tempio perchè questo doveva essere la casa del dio. Vedemmo egualmente la scultura incamminarsi alla ricerca di nobili forme per rivestire di esse in aspetto di dèi, di eroi, di defunti un'umanità superiore a quella reale.

Ed ora che il cammino è tracciato l'arte greca si accinge a percorrerlo sino in fondo: ma nella varia sorte della lunga via il problema costante rimarrà per essa la glorificazione dell'uomo.

ARTE GRECA DEL V SECOLO A. CR.

Nel VI secolo sono stati posti i compiti principali dell'arte greca: le età seguenti ne hanno dato la soluzione. Ed ogni età vi ha impresso il segno delle sue particolari condizioni di storia e di civiltà.

Il V secolo chiude tra le guerre persiane e la guerra del Peloponneso il sorgere e il decadere della potenza ateniese. Atene diviene la prima città della Grecia non solo per predominio politico ma per valore intellettuale. Il genio di Fidia la fa ascendere all'apogeo dell'arte come il genio di Pericle le assicura la fortuna e la gloria politica. Nessuna città si abbellì al pari di essa di così insigni monumenti e nessun'arte come quella attica ebbe così luminosa forza di irradiazione.

Ma altre città ed altre stirpi gareggiarono con Atene prima di cederle il passo nell'arte, e altre mantennero nelle loro scuole di pittura e di scultura i caratteri peculiari della loro tradizione, anche quando sembrava che difficile ormai più fosse toglierle il primato. E così prima che il Partenone e i Propilei ingemmassero l'Acropoli, di templi dorici si arricchivano le città della Sicilia, soprattutto Siracusa ed Agrigento. Prima che Mirone fissasse nel bronzo il movimento ardito del Discobolo o Fidia desse alla maestà divina della sua Athera Parthenos lo splendore dell'oro e il candore dell'avorio, la scultura ionica e la scultura di Egina contendevano felicemente con quella attica. E quando il genio di Fidia era ormai proclamato dai suoi bronzi, dai suoi marmi, dalle sue statue criselefantine e sembrava che di fronte ad una scultura che aveva portato in terra, in tutta la loro imponenza, gli dèi dell'Olimpo, non potesse più esservi nell'arte posto degno per la figura dell'uomo mortale, Policleto, raccogliendo la secolare tradizione della scuola di Argo, creava col suo Diadumeno e col suo Doriforo figure di atleti che potevano stare accanto agli dèi.

Si spengono così in questo secolo i piccoli e numerosi focolari che l'arte delle origini aveva acceso in luoghi lontani del mondo greco, e si accresce invece la forza di attrazione dei centri maggiori. E la gara nell'arte da contesa tra le città e le stirpi si avvia a dive-

nire lotta tra genî sovrani. Il carattere individuale ed originale di ciascuno di essi segna reazione all'arte precedente, azione sull'arte dei discepoli e dei contemporanei. Quindi il quadro generale dell'arte non offre un regolare e misurato progresso ma un variato intreccio di ascensioni, di stasi, di decadenze. Dopo che lo avremo colto nei varî rami dell'architettura, della scultura, della pittura e nell'opera dei singoli maestri apparrà chiaro quale sia stato il contributo apportato dal V secolo all'arte greca.

ARCHITETTURA. — Il tempio greco, che vedemmo del resto già così coordinato di forme alle sue origini, compie nel V secolo la sua ulteriore ascensione ma inizia subito dopo la sua decadenza. Un accrescimento di proporzioni nella larghezza della pianta stabilisce un più giusto equilibrio tra le fronti e i lati del tempio, una maggiore altezza e snellezza delle colonne cancella l'originario aspetto del suo elevato troppo basso e troppo tozzo, una riduzione della curva nell'entasis del fusto e nell'echino del capitello attenua l'elasticità eccessiva degli elementi di sostegno. Il tempio dorico giunge così ad un punto di equilibrio delle sue forme, ma rapidamente lo oltrepassa, e gli architetti insistendo su questa linea di modificazione delle proporzioni esagerano la sua larghezza e la sua altezza, ma soprattutto ne irrigidiscono le linee dell'elevato. Ed è notevole che questo irrigidimento si fa più presto sensibile negli edifici della penisola, ad esempio nel tesoro degli Ateniesi in Delfi (fig. 63) e nel tempio di Egina (fig. 64) che non nei templi della Sicilia che insieme all'Italia meridionale è stata la terra dove più numerosi e più grandiosi essi furono elevati. Così il tempio di Athena in Siracusa (fig. 65), che risale al principio del V secolo a. Cr., conserva ancora forme dell'età precedente, il tempio di Poseidon in Poseidonia (fig. 66), che appartiene alla metà del secolo, segna il culmine raggiunto dallo stile per la sua euritmia, e il tempio detto della Concordia in Girgenti (fig. 67) e quello di Segesta (fig. 68), che discendono alla seconda metà del secolo, pur annunciando in alcuni elementi il decadere dello stile, mantengono in complesso la salda e possente struttura originale di questo tipo di edificio.

Mentre l'architettura del tempio dorico così compieva il suo ciclo, un'altra creazione egualmente immortale ed egualmente legata alla religione veniva tradotta in una forma stabile in pietra ed era il teatro. Dal culto di Dioniso è nata la recitazione drammatica. Spazio riservato agli attori e al coro, cioè orchestra, fu in origine un cerchio limitato sul terreno, in mezzo al quale sorgeva l'altare di Dioniso, la thymele. Spazio riservato agli spettatori o cavea fu il naturale pendio del terreno o un'impalcatura provvisoria in legno. In legno egualmente fu la scena, cioè il prospetto architettonico alzato sul lato dell'orchestra opposto agli spettatori, e dinanzi al quale si recitava. Forse per la prima volta nel V secolo a. Cr. in Atene tutto questo fu tradotto in pietra. In mancanza della più antica costruzione del teatro di Atene, giacchè esso fu fondamentalmente rinnovato nella seconda metà dal IV secolo a. Cr. nell'età di Licurgo, ci dà un'idea del teatro del V secolo il bel teatro di Siracusa (fig. 69).

Altra costruzione connessa alla religione perchè richiesta dalle gare nelle feste dei grandi santuarî ellenici e regolata dagli stessi bisogni del teatro per la distribuzione dello spazio fu lo stadio: al V secolo sembra che risalga quello di Delfi (fig. 70).

CERAMICA ATTICA E PITTURA DELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO. — Abbiamo lasciato la ceramica allorquando essa alle porte del V secolo segnava ormai il trionfo della fabbricazione attica sopra tutte le altre. Un'invenzione geniale le assicura per sempre l'assoluto dominio: essa compie un capovolgimento nella tecnica. Mentre prima le figure venivano dipinte ad intero color nero sul fondo rosso dell'argilla, sicchè avevano l'aspetto di un giuoco di ombre su di uno schermo, ora invece viene ricoperto di vernice nera il fondo del vaso e vengono risparmiate in esso le figure nel colore naturale dell'argilla. In tal modo su questo colore, che più si avvicinava all'aspetto chiaro del corpo in natura, poterono

essere meglio tracciate in nero le parti interne delle figure e delle vesti e furono rese più varie le posizioni delle figure stesse con l'introduzione degli scorci accanto alle vedute di profilo e di prospetto.

Disponendo di maggiori mezzi di rappresentazione, il pittore allargò la cerchia dei soggetti e si arrischiò in scene più complesse. Talvolta queste scene le trasse dalla vita reale, cioè dalla cerchia delle persone a cui i vasi erano destinati, rappresentò banchetti e ritorni disordinati dai simposî notturni, ma predominanti rimasero i soggetti mitologici. Così l'artista narra avventure anche tra le meno note degli eroi prediletti, Eracle (fig. 71), Giasone (fig. 72), Teseo (fig. 74), o attinge al contenuto dei poemi ciclici sia che disponga in gruppi di morte, di oltraggio o di pietà la scena della caduta di Troia (fig. 73) sia che rievochi il sentimentale episodio della madre Aurora che raccoglie il corpo di Memnon morto in battaglia (fig. 75).

Appunto perchè la pittura vascolare attica ha spesso oltrepassato in questo periodo detto dello « stile severo » il limite di un'industria ed è salita a valore d'arte, ancor più che nel periodo precedente dello stile a figure nere il fabbricante e il disegnatore del vaso tengono ad aggiungervi la loro firma. E così, in mancanza di prodotti della grande pittura andata distrutta, la ceramica attica attraverso le opere di Hieron, di Euphronios, di Douris, di Brygos, di Phintias, di Euthymides e di innumerevoli altri ci dà testimonianza di che cosa fosse capace l'arte del disegno.

La ceramica infatti, allora come sempre, ha offerto in proporzioni modeste un riflesso della grande pittura. E così egualmente noi constatiamo che dopo il 470 la ceramica attica di stile severo muta forme e carattere di composizione e si avvia a quello che viene detto lo « stile nobile », perchè in Atene lavorò in quel torno di tempo uno dei più grandi pittori dell'antichità, Polignoto. Originario dell'isola di Taso, egli si era trasferito nella penisola e fu il creatore della grande pittura parietale ad ornamento di templi o di edifici profani. Rinomate oltre a quelle di Delfi erano soprattutto le sue opere di Atene: egli decorò là, insieme al suo compagno attico Mikon, il tempio dei Dioscuri e, insieme a Mikon e a Panainos, il celebre portico sul mercato che da queste pitture trasse la denominazione di « Portico variopinto » (Stoa Poikile). Un'ombra della sua arte, della quale oltre alla varietà delle posizioni e dei movimenti, alla precisa caratterizzazione delle figure commisurata all'azione della scena, all'euritmia negli aggruppamenti, si elogiava il tratto etico, cioè una nobiltà spirituale di soggetti e di forme, si ha nel vaso detto degli Argonauti (fig. 76).

SCULTURA IONICA. — Delle due correnti di scultura affermatesi nel VI secolo quella che sembrava essere salita a più alto livello cioè la ionica, è anche quella che segna una più rapida discesa. Nella sua passione per la grazia, che si palesava soprattutto nella leggiadria dell'aspetto e nella ricchezza degli ornamenti cioè in una preoccupazione eccessiva per la forma esteriore, doveva venirsi a trovare in posizione di inferiorità di fronte ad altre tendenze di arte che miravano di più alla struttura naturale dei corpi e delle vesti. E così se sa creare ancora nei primi decennî del V secolo a. Cr. una statua di dignitosa imponenza con la dea seduta che si dice proveniente da Locri (fig. 77), e v'è già qualche tratto di reazione allo ionismo nei rilievi del Pritaneo di Taso (fig. 78), manierata e leziosa è l'Artemide di Pompei (fig. 79). Tuttavia quest'arte, in una regione e presso una scuola che ci sono ancora ignote, riesce a dare l'ispirazione ad un gioiello della scultura quale è il cosiddetto « Trono Ludovisi » (fig. 80).

SCULTURA DI EGINA. — Furono le scuole della penisola a fare reazione nei primi decennî del secolo alla tendenza ionica. Esse contrapposero l'accurato studio del nudo alla delicatezza delle forme e alla finezza delle vesti. Sede di una scuola rinomata e fiorente fu l'isola di Egina.

Insieme a due città del Peloponneso, a Sicione e ad Argo, la prima illustrata dall'arte di Kanachos, la seconda da quella di Hageladas, Egina coltivò per opera, prima di Kallon e poi di Glaukias e di Onatas, la tecnica della statuaria in bronzo che aveva avuto i suoi primi maestri nel VI secolo in Rhoikos e Theodoros di Samo. E queste scuole furono soprattutto chiamate ad un compito che doveva di necessità indirizzarle verso lo studio del nudo: la rappresentazione degli atleti vincitori nei giuochi nazionali ellenici. Queste gare, che nessun'altra civiltà del mondo rivestì di tanta importanza, scaturivano direttamente dalla concezione della civiltà greca, da quel suo problema fondamentale che fu l'elevazione dell'uomo. Solo una civiltà che oltre che all'anima desse un valore ideale al corpo dell'uomo poteva indursi ad addestrare per anni i giovani più gagliardi delle varie regioni della Grecia negli esercizi in cui meglio fossero messe in valore la robustezza e l'elasticità delle membra, per chiamarli poi ad una gara solenne, ed assegnare ai vincitori una gloria imperitura che poteva essere affidata, oltre che ad una statua onoraria, ad un epinicio di Bacchilide e di Pindaro. Se tanto piaceva al popolo greco il corpo del giovane nella tensione muscolare dello sforzo per la vittoria, l'arte, che doveva eternare questa vittoria, di necessità era tratta a fissare la perfezione delle membra con cui essa era stata raggiunta. E di conseguenza l'accurato studio della natura si fa valere anche quando l'arte è chiamata ad altri compiti, alla rappresentazione di dèi e di eroi.

Così le scuole del Peloponneso, e soprattutto quella di Egina, si distinguono per questa precisa conoscenza anatomica della figura. E di essa possono dare un'idea le sculture dei frontoni del tempio detto di Aphaia (fig. 81-84). Solo una statua panneggiata è in essi ed è quella della dea Athena che nel centro assiste e forse guida la battaglia. Vi sono anche due arcieri, uno in costume frigio e l'altro con corazza, ma tutte le altre sono figure di guerrieri nudi, e se anche qualcuna di esse portava, come sembra, una corazza in bronzo, l'accurata trattazione dell'anatomia del tronco cioè della parte che doveva essere così nascosta, mostra come l'artista volesse ad ogni costo assolvere il suo compito che era la rappresentazione del nudo. Colpisce infatti la mirabile struttura di questi corpi, in cui gli artisti hanno reso con vivezza la contrazione dei muscoli ed il rilievo delle ossa. Accanto a tanta scienza anatomica, colpisce invece la mancanza di un'espressione nei volti. Il « sorriso eginetico », questa maschera contrastante con la situazione di una battaglia, predomina ancora nel frontone occidentale che si deve ad un artista legato a forme più arcaiche, è attenuato invece dall'artista del frontone orientale che tenta di aggiungere un tratto spirituale alla più sapiente conoscenza dei corpi.

Forse anche un bronzo originale di arte eginetica è conservato nell'Auriga di Delfi (fig. 92). L'accurata riproduzione naturale del corpo si ritrova nella forma del suo braccio e dei suoi piedi, la mancanza dell'espressione spirituale nella fredda inerzia del volto. Ma vi è in più la meravigliosa trattazione del panneggiamento che rivela come quest'arte esaminasse il cadere della veste e lo spontaneo formarsi delle pieghe col medesimo occhio acuto ed attento con cui esaminava il nudo.

SCULTURA ATTICA. — A questa reazione allo ionismo, cioè contro la minuzia esteriore, e a questo studio della forma dell'uomo partecipa insieme alle scuole del Peloponneso e di Egina la scultura attica, che comprende anche i prodotti della vicina Beozia. Essa conservava ed accentuava così quel suo carattere che non aveva abbandonato neanche quando l'arte ionica aveva invaso Atene con la leggiadra schiera delle sue « Korai ». Anzi l'arte attica quasi si compiace nell'accentuare il contorno ed il rilievo dei muscoli e delle ossa. Tale è ad esempio l'aspetto che più colpisce nei rilievi della base di una statua funeraria trovata in Atene (fig. 85) e nelle metope del tesoro degli Ateniesi in Delfi (fig. 86), come anche nella stele funeraria opera di Aristokles (fig. 87). Accanto a quest'ultima, che conserva ancora un tratto di leziosità ionica nelle piegoline del chitone, la stele funeraria,

opera di Alxenor (fig. 88), un artista di Nasso che lavorava in Beozia, rivela nella trattazione del manto un'analoga tendenza verso una più esatta rappresentazione della natura. Nel campo della statuaria l'«Apollo» proveniente dal santuario beotico dello Ptoion (fig. 89) e l'Efebo trovato sull'Acropoli (fig. 90) non solo mostrano una simile accuratezza nella trattazione del nudo ma indicano anche quale progresso sia stato compiuto nella figura maschile eretta per quel che riguarda la posizione delle braccia, che sono ora distaccate dal corpo, e la posizione delle gambe, di cui una ora è flessa al ginocchio.

Ma il capolavoro dell'arte attica in questo periodo è il gruppo dei «Tirannicidi», opera di Kritios e Nesiotes, dedicato in Atene nel 477-76 a. Cr. (fig. 91). Magistrale è la trattazione del nudo nei due corpi, perchè non solo è resa tutta la tensione muscolare nel gesto delle braccia alzate per colpire e per proteggere e nel rapido passo con cui i due eroi muovono all'attacco, ma è distinto con straordinaria finezza il tronco giovanile di Armodio da quello più virile di Aristogitone. E come nelle sculture di Egina anche qui non è commisurata all'azione l'espressione spirituale: invano cercheremmo nel volto di Armodio l'accanimento dell'ira o la soddisfazione della vendetta.

Accanto a Kritios e a Nesiotes, di cui si vuole riconoscere anche un'altr'opera, una copia del corridore Epicharinos nel bronzetto di Tubinga (fig. 99), scultori attici o legati alla corrente attica sono Hegias, il maestro di Fidia, e Kalamis, di cui si ignora precisamente la patria ma che si vuole di origine beotica, e che ad ogni modo lavorò in Atene. A Hegias si attribuisce l'originale dell'Apollo di Mantova (fig. 93), e di Kalamis si crede di possedere una copia dell'Apollo Alexikakos nel cosiddetto Apollo dell'Omphalos (fig. 94) e una copia dell'Afrodite-Sosandra in una statua femminile ammantata (fig. 96). A lui si riporta anche per affinità di stile con queste due opere, nell'espressione del volto e nella trattazione del panneggiamento, l'originale della cosìddetta Hestia Giustiniani (fig. 95). All'arte di Fidia giovane, che cominciò a lavorare dopo le guerre persiane, si è pensato di attribuire l'Apollo del Tevere (fig. 97) o quello di Kassel (fig. 98), come lo spirito dell'arte di Mirone sembra che si annunci nella statua di Atalante nel Vaticano (fig. 100).

Se consideriamo in complesso tutte queste opere della scuola eginetica e attica, constatiamo come l'arte greca sia rimasta fedele a quella limitazione dei compiti che si era imposta sino dalle origini. La figura maschile nuda e la figura femminile vestita rimangono i due soggetti intorno a cui si affatica con maggiore ardore. Nella figura maschile aggiunge, al distacco delle braccia dal corpo e alla flessione della gamba, il movimento della testa, con cui, ad esempio nella serie di queste ultime immagini di Apollo, è ottenuta un'espressione di gentilezza o di maestà che non si poteva ancora chiedere ai tratti del volto. Ed oltre alla figura ferma viene con particolare predilezione tentato il problema della figura in movimento. Nella figura femminile il problema non è più il nudo o il movimento ma il panneggiamento. Dopo tanta leggerezza trasparente di vesti amata dallo ionismo si riafferma la tendenza dorica che dà corporeità indipendente al panneggiamento. La massa quadrata del peplo nell'Hestia Giustiniani e dell'himation nella Sosandra rende alla veste la sua consistenza reale e dona alla figura che ne è avvolta un'austera dignità. Con questa è in accordo l'espressione del volto, giacchè al lezioso sorriso arcaico si sostituisce quasi per reazione una pensosa tristezza ottenuta col taglio allungato degli occhi e con l'abbassamento degli angoli della bocca.

MIRONE. — Sparita o presso al tramonto la generazione degli scultori attici del tempo delle guerre persiane, non ancora salito al suo fulgore il genio di Fidia, i decennî tra il 470 e il 450 sono dominati dal primo di quei grandi scultori dell'antichità, nei quali sembra che si assommino tutte le espressioni più originali della statuaria greca, da Mirone.

Egli era detto ateniese ma in realtà era nato ad Eleutere, una città di Beozia al confine con l'Attica. La sua nascita deve porsi verso il 500 e forse più su, la sua morte poco

dopo la metá del secolo. A queste date, che sono soltanto congetturali, dà appoggio da una parte la notizia che egli era stato vinto in gara da un altro grande scultore, Pitagora di Samo (Plin. XXXIV 59), il quale aveva lavorato per il tiranno di Reggio, Anassilao II, morto verso il 476, e dall'altra il fatto che il figlio Lykios, anch'egli scultore, era in piena attività verso il 420 a. Cr.

Mirone fu essenzialmente bronzista, e di lui sono ricordate statue di dèi, di eroi, di atleti ed anche di animali. Anzi nessuna scultura dell'antichità ebbe la fama che la poesia antica ha assicurato alla sua vacca in bronzo (Plin. XXXIV, 57), che stava prima in Atene e ornò poi in Roma il Foro della Pace, costruito da Vespasiano. Sono oltre 35 gli epigrammi dell'Antologia che gareggiano per elogiarne con le immagini più ardite la sua straordinaria naturalezza. L'uno dice: è una vacca vera, abbronzata dalla vecchiaia. L'altro invita il pastore a tenere lontano i suoi buoi, perchè, vedendo respirare la vacca di Mirone, non sia tratto a condursela via insieme ad essi. Un contadino porta l'aratro per aggiogarla, un ladro vuole rubarla, un pastore le lancia una pietra per smuoverla. Gli animali stessi vi si confondono: il vitello si avvicina per poppare, il leone si avventa per sbranarla, il tafano si attacca per pungerla. Perfino Mirone la scambia con gli altri animali vivi della mandra. Ma purtroppo non possiamo controllare il fondamento di tanta retorica, perchè nessuna copia sicura è a noi giunta di un così grande capolavoro.

Lo stesso si dica della sua statua del corridore Ladas. Questi dopo aver vinto ad Olimpia il premio della lunga corsa (dolichos), affranto dalla fatica e dallo sforzo era morto poco dopo la vittoria ed aveva ricevuto sepoltura presso l'Eurota (Paus. III, 21, 1). La statua forse trovavasi in Olimpia e due epigrammi dell'Antologia (185, 318) ne elogiavano lo slancio sull'unghia del piede e l'anelare del respiro sull'orlo delle labbra, e aggiungevano che la base non sarebbe riuscita a trattenere la statua: « O arte più veloce del soffio ».

Impressionante naturalezza di forme ed arditezza di movimento, ecco dunque quello che si desume dalle fonti letterarie antiche per queste due opere perdute. E tutto ciò si ritrova nelle due che sono conservate in copia, nel Discobolo (fig. 101) e nel Marsia (fig. 102). Nell'una e nell'altra l'artista è stato attratto da un problema di movimento: ha voluto fissare un attimo di equilibrio instabile. Nel Discobolo egli ha colto il momento nel quale, dopo essersi piegato e avere accompagnato indietro con tutto il tronco il movimento del braccio onde prendere lo slancio, l'atleta sta per sollevarsi e lanciare il disco. Nel Marsia l'attimo di equilibrio è stato colto tra il balzare indietro del Sileno sotto lo sguardo minaccioso di Athena che non vuole che raccolga il doppio flauto e la sua bramosia che lo spingerà di nuovo in avanti e verso terra appena la dea gli avrà voltato le spalle.

A tanta audacia di movimenti, che è soprattutto tensione del corpo, si accorda la sapienza anatomica di Mirone che fa dei due corpi un fascio di muscoli in vibrazione. Tuttavia se egli certo rivela una maestria maggiore, rimane in questo ancora sulla linea segnata dagli scultori delle scuole eginetica ed attica dei primi decennî del secolo. E con essi ha comune, oltre alla poca naturale trattazione dei capelli, la scarsa preoccupazione per un'espressione spirituale nel volto. Giustamente l'antichità poteva dire di lui (Plin. XXXIV, 57), che aveva moltiplicato la verità ma che, curioso soprattutto dei corpi, non aveva reso lo stato dell'animo. E così Mirone, mentre è il primo dei grandi scultori dell'antichità, è l'ultimo degli scultori arcaici. Egli aduna in sè ed affina i pregi dell'arte anteriore, chiude grandiosamente un'epoca antica ma non dischiude un'epoca nuova.

SCULTURE DEL TEMPIO DI ZEUS IN OLIMPIA. — Un'era nuova invece è aperta dalle sculture del tempio di Zeus in Olimpia (fig. 103-110). La notizia sull'avvenimento storico che portò alla costruzione del tempio e le caratteristiche della sua struttura architettonica inducono a porlo tra il 470 e il 460 a. Cr. Problema controverso rimane ancora quello della scuola e dell'artista a cui le sculture debbono attribuirsi. Certo non si

può senz'altro distruggere il valore della testimonianza antica che attribuiva uno dei frontoni ad Alkamenes, compagno di Fidia, soprattutto ora che il ritrovamento di una copia del suo Ermete Propylaios (fig. 170) ha rivelato tratti di arte non lontani da quelli delle sculture di Olimpia. Ma, qualunque sia il maestro di cui si voglia ornare la fama con queste sculture, esse rimangono là, nel valore non dubbio delle loro forme, a testimoniare che sono la prima, più grandiosa, e se si vuole, intemperante reazione all'arcaismo.

Non si affermano esse per novità di soggetti: i rilievi delle metope attingono al vecchio repertorio delle fatiche di Eracle e il frontone occidentale porta all'onore del fastigio di un tempio un tema assai caro all'arte industriale dei vasi, ma in fondo volgare, la lotta dei Lapiti contro i Centauri avvinazzati alle nozze di Piritoo, senza che a tale scelta desse motivo la divinità onorata nel tempio o la storia mitica del santuario. Da questa storia mitica invece era tratto il soggetto del frontone orientale: i preparativi per la gara di corsa tra Pelope e Enomao.

Ma di nuovo e di originale più dei soggetti v'è lo spirito di quest'arte: la trattazione delle forme e la concezione della scena.

Per il nudo infatti le sculture di Olimpia segnano la reazione alla minuzia anatomica dell'arcaismo. Non al preciso rilievo di ogni particolare nella struttura del corpo umano, quale noi abbiamo incontrato dai frontoni di Egina all'arte di Mirone, tende il loro creatore ma alla forma essenziale di esso. Ciò che egli segna di ossa e di muscoli è poco a confronto di ciò che l'arte arcaica aveva raccolto sommando le attente osservazioni fatte su ogni parte isolata del corpo in contrazione e in movimento. Ma questo poco, quand'è necessario indicare lo sforzo, egli lo accentua con straordinario vigore, lo attenua invece e lo fa rientrare dentro la massa unitaria del corpo quando deve indicare l'immobilità. Ed egli riduce la sapiente varietà anatomica dell'arcaismo non perchè sia scarso osservatore della natura, giacchè anzi sa bene distinguere tra il corpo muscoloso del giovane e il flaccido tronco del vecchio e sa al momento opportuno disegnare il rilievo dei tendini e delle vene sul dorso della rozza mano di un Centauro, ma perchè dinanzi ai suoi occhi sta come ideale dell'arte non l'analisi della struttura ma la forma sintetica dell'uomo. E così ne vengono fuori figure imponenti come lo Zeus e l'Apollo, dominatori sugli uomini nel mezzo dei frontoni.

La medesima tendenza all'unitario e all'essenziale si ha nel panneggiamento. La veste al pari del nudo deve avere la sua consistenza corporea, il suo volume. Ricordiamo la scultura ionica che, dando alla veste la leggerezza del velo, aveva distrutto la sua stessa natura, e contrapponiamovi questi manti e questi pepli di spessa lana che realmente avvolgono il corpo e obbediscono, col disporsi variato ed irregolare delle pieghe, alla legge di gravità. Noi sentiamo che l'arte con questo panneggiamento ha aggiunto un accento ai suoi mezzi di espressione. Ha fatto cioè della veste non una buccia aderente al corpo ed obbediente a esso, ma un elemento individuale che serve a dar carattere alla figura e alla scena. E così ne può nascere tanto il pittoresco precipitare delle vesti scomposte nella zuffa contro i Centauri, quanto la dignità di Sterope e di Ippodamia chiuse nella massa regolare del loro peplo. Verso una tale concezione del panneggiamento l'artista era guidato dalla tradizione dorica. Ma aver anche qui fissato l'essenziale della struttura, aver anche qui rifuggito da quello che poteva sembrare minuzia di analisi è il segno originale della sua arte.

E questo segno lo ritroviamo nei tratti del volto, nelle capigliature e nelle barbe, perchè tutto è sempre per lui ricerca di un effetto grandioso attraverso una semplicità sostanziale degli elementi rappresentati. E anche qui se lo scultore riduce o elimina il segno minuto e superfluo non è per incapacità di osservazione della natura, perchè eglianzi tenta e in qualche caso felicemente risolve la ricerca di un'espressione dell'anima sul volto. Con pochi tocchi nella fronte, negli occhi, nella bocca, l'artista riesce a rendere nel vecchio indovino la preoccupazione triste, nel giovane disteso la curiosità superficiale, nel Lapita addentato dal Centauro il dolore fisico del morso soffocato dalla volontà.

Ma figure di tale carattere sintetico in tutti i loro elementi l'artista le ha create per una sintesi maggiore, quella della scena, cioè per il fine che egli doveva aver posto al vertice di questa sua originalissima arte. Egli non ha voluto fare un'esposizione di figure nude o di figure panneggiate per rivelare la maestria del suo scalpello. Tale rimangono invece i frontoni di Egina perchè non basta il movimento o il gesto per stabilire un'unitá di azione tra figure adiacenti. L'artista dei frontoni di Olimpia ha voluto creare realmente la scena, far scaturire cioè un'azione o uno stato d'animo dall'insieme delle figure, ed ha raggiunto questo nell'un caso o nell'altro o col movimento più violento o con l'immobilità assoluta, o distendendo sul fondo un incrocio di tronchi, di braccia e di gambe o raccogliendo ciascuna figura nella sua unità individuale. E così nel frontone orientale l'immobilità degli attori principali accanto alla statua di Zeus e la pacata azione o il limitato movimento di tutte le altre figure adiacenti dà la sensazione di un'attesa grave di eventi fatali. L'artista ha separato le figure nettamente l'una dall'altra perchè ciascuna si presenta così raccolta nel suo pensiero e nella sua preoccupazione. L'unità dell'aggruppamento viene appunto ricomposta dalla loro immobilità e dal loro isolamento. Invece nel frontone occidentale non poteva esservi soluzione di continuità fra le figure perchè solo gli slanci arditi dei corpi e il loro intreccio rendevano evidenti la violenza e lo scompiglio della zuffa. Anzi quanto più strettamente una figura era collegata all'altra tanto più evidente ne risultava la lotta a corpo a corpo nella chiusa sala dei banchettanti.

Ma l'arte delle sculture di Olimpia, appunto perchè fu una reazione all'arcaismo, ebbe in sè gli eccessi proprî di ogni reazione. Fu un'arte possente ma smodata. I suoi corpi erano troppo massicci, il suo panneggiamento era troppo rude, i suoi volti erano spesso troppo grossolani. E così è rimasta creazione di un genio ma senza seguito. Un altro artista, che ebbe altrettanta capacità di sintesi nella costruzione della forma ma insieme ad essa uno squisito senso per la dignità della figura, doveva raggiungere nelle sue creazioni una simile grandiosa imponenza ma tradurla in maestà, doveva creare un'arte degna di dèi, e questi fu Fidia.

E che l'arte di Olimpia sia un geniale episodio isolato che non troncò il filo che doveva portare alla soglia dell'arte di Fidia, che cioè grazia e delicatezza dovessero pur salvarsi dal patrimonio dell'arte arcaica lo mostrano nel campo della scultura architettonica le metope dell'Heraion di Selinunte (fig. 111-112) e la Niobide degli Orti Sallustiani (fig. 113), e nel campo della scultura isolata il rilievo dell'Athena pensierosa (fig. 114) e le statue dell'Athena attribuita a Mirone (fig. 115), dell'Eros di Pietrogrado (fig. 116), dell'Anacreonte Borghese (fig. 117). Sono tutte opere che stanno per età tra le sculture di Olimpia e quelle del Partenone, ed in alcune delle quali è evidente il carattere attico.

ACROPOLI DI ATENE. — Saliamo ora dal santuario di Olimpia su un luogo sacro, non meno antico e non meno famoso, sull'Acropoli di Atene (fig. 118). In origine dimora preistorica negli incavi della sua roccia e sulle sue pendici solatie, sede di principi e fortezza nell'età micenea, fortezza e santuario insieme prima di Zeus Polieus, poi di Athena Polias nel periodo protostorico, essa era già ricca di templi, di edicole sacre, di monumenti votivi all'età di Pisistrato e dei suoi figliuoli, nella seconda metà del VI secolo a. Cr. La cacciata dei Tiranni e lo stabilirsi della democrazia di Clistene sembra che abbiano segnato per l'Acropoli il sorgere di un progetto grandioso, quello di farla piedistallo di un tempio interamente in marmo e di straordinarie dimensioni. Ne erano state poste le fondamenta verso lato meridionale della sua terrazza e si cominciavano già ad elevare i tamburi inferiori delle colonne, allorquando l'assedio, l'incendio e il saccheggio persiano del 480 e del 479 a. Cr. ridussero l'Acropoli ad un mucchio di rovine.

Dopo la vittoria di Platea (479 a. Cr.) rientrati gli Ateniesi nella loro città distrutta, prima ancora di poter rialzare sull'Acropoli i templi degli dèi, fu necessario, per il timore

di un nuovo ritorno persiano, cingerla di più alte mura, e quest'opera fu compiuta prima da Temistocle sul lato settentrionale, da Cimone poi sul lato orientale e meridionale. Forse, ormai assicurata la protezione di Atene dalla sua crescente potenza navale, la costruzione di Cimone fu suggerita, più che dalla difesa del luogo, dal bisogno di rafforzare la terrazza meridionale dell'Acropoli, per riprendere sulle fondamenta ancora conservate di quel vasto tempio la costruzione interrotta dall'invasione persiana. Ma questa gloria, anzichè a Cimone, morto nel 449 a. Cr., toccò a Pericle, al grande Ateniese che tra la fine delle guerre persiane e il principio della guerra del Peloponneso (431 a. Cr.) assicurò ad Atene 20 anni di primato politico e di splendore nelle arti e nelle lettere. Egli volle che l'Acropoli diventasse essenzialmente santuario e ne sbarrò l'ingresso ad occidente con i sontuosi Propilei di Mnesikles (fig. 119), opera di ornamento e non di difesa, ma lo sbarrò dopo che sulle fondamenta del tempio prepersiano aveva innalzato il più grande tempio dorico in marmo, il Partenone. Consigliere di Pericle in questa sua opera d'arte fu Fidia (Plut. *Per.* 13), l'artista più famoso dell'antichità.

IL PARTENONE E L'ARTE DI FIDIA. — Architettonicamente il Partenone (fig. 120-121) è la più sontuosa creazione dello stile dorico, ma segna anche il suo irrigidimento e il fatale avvicinarsi di questa forma d'arte alla sua fine. La magnifica posizione sulla roccia dell'Acropoli, l'aureo colore del marmo pentelico, l'imponenza della sua mole fanno dimenticare che troppo snelle sono le colonne, troppo piccolo e rigido è il capitello, troppo stretto è l'ambulacro tra cella e peristilio. Quando esso era intatto la bellezza maggiore doveva dargliela la sua decorazione scultoria. Eppure poche parole dedica ad essa, e soltanto ai frontoni, uno scrittore antico, Pausania, e nessuna testimonianza ci dice il nome del suo autore. Ma se Fidia, un genio riconosciuto sommo da tutta l'antichità, è stato accanto a Pericle come suo ispiratore e se in queste sculture v'è il segno di un'arte a nessuna seconda, legittima è l'illazione che creatore ne sia stato Fidia. Rimarrà sempre aperto il problema, quale sia il punto di distacco tra la creazione e l'esecuzione, cioè quanta di quest'opera possa essere stata affidata dall'autore non solo alla lavorazione di marmorarî diversi ma anche alla direzione fattiva di artisti coadiutori, cioè dei suoi compagni e discepoli, Alkamenes e Agorakritos, ma è innegabile che, soprattutto nei frontoni e nel fregio, l'ispirazione è unica e questa non può essere stata che di Fidia.

Ateniese figlio di Charmides, Fidia si era detto nell'iscrizione sulla base del suo Zeus in Olimpia (Paus. V 10,2). Doveva essere nato forse prima del 490 a. Cr. se egli fra il 465 e il 460 ebbe l'incarico di un gruppo votivo dedicato a Delfi dagli Ateniesi, a ricordo della battaglia di Maratona. Doveva essere nel pieno della sua gloria artistica allorquando nel 438 a. Cr. fu dedicata nel Partenone la sua Athena Parthenos. Ma doveva allora già essere sul declinare dell'età se egli stesso si era rappresentato sullo scudo della dea come vecchio calvo in atto di combattere contro le Amazoni (Plut. *Per.* 31). Il resto della sua vita e la sua morte sono per noi avvolte nella leggenda. Accusato subito dopo la dedica della Parthenos di essersi appropriato dell'avorio affidatogli per essa, secondo una tradizione sarebbe fuggito nell'Elide, e là, dopo aver creato la statua dello Zeus di Olimpia, sarebbe stato messo a morte dagli Elei nel 432-431 a. Cr., secondo un'altra tradizione invece sarebbe stato gettato in prigione e vi sarebbe morto o per malattia o per veleno. Certo contro di lui si appuntò l'odio politico degli avversarî di Pericle perchè questi aveva sperperato il denaro comune dato dalla Grecia per le necessità della guerra « indorando e acconciando Atene come una femmina vanitosa » (Plut. *Per.* 12).

Fidia fu maestro in tutte le tecniche, nel bronzo, nell'oro e nell'avorio, nel legno, nel marmo; cesellò anche e dipinse. Soggetto delle sue opere furono quasi esclusivamente figure di numi: una sola statua atletica è di lui ricordata. Prediletta tra i numi al suo animo di Ateniese fu la dea della città Athena: tre statue di essa egli aveva creato per l'Acropoli, cioè,

oltre alla Parthenos, l'Athena dedicata dai coloni ateniesi di Lemno, e ancor prima la colossale Athena Promachos in bronzo che stava dietro i Propilei e di cui l'estremità della lancia e la punta del cimiero rutilanti al sole erano il primo saluto della patria al navigante che avesse girato il capo Sunio. Non sappiamo con sicurezza a quale delle sue Athenai si riferisca l'epigramma dell'Antologia (I 193) che impugnava il giudizio di Paride: « Vedendo l'Afrodite Cnidia (era quella di Prassitele) diresti: « Comandi pure ai mortali e agli immortali », ma ammirando la Pallade armata di lancia sull'Acropoli grideresti: « È proprio vero che Paride era un mandriano ». E questo elogio per la bellezza e per la maestà divina dei numi creati da Fidia è il motivo che ritorna in ogni menzione antica delle sue opere d'arte. Prima di ricercarla nelle modeste copie romane delle sue statue per noi perdute, ammiriamola in un complesso originale, per quanto frammentario, nelle sculture del Partenone.

Non mai era stata creata decorazione più ricca per un tempio. Non solo erano ornate ad alto rilievo le 92 metope al di sopra del colonnato ed erano riempiti di statue i vasti campi frontonali, ma un fregio a basso rilievo lungo 160 metri correva in alto sulla parete esterna della cella.

Se nuova non è stata in complesso la scelta dei soggetti per le metope, perchè, accanto a qualche episodio tratto dai miti ateniesi, riappaiono i consueti cicli delle lotte tra dèi e Giganti, tra Greci e Amazoni, tra Lapiti e Centauri (fig. 128-129) e della presa di Troia, originali sono invece le scene dei due frontoni, la nascita di Athena e la gara con Poseidon per il dominio dell'Acropoli (fig. 122-126) che si riferiscono ambedue alla dea del tempio e al passato mitico del santuario. E originalissimo, anzi soggetto inaudito per la grande arte religiosa greca, che sembrava non poter uscire dal campo dei miti, è quello del fregio che rappresenta il corteo panatenaico col quale in gran pompa veniva portato sull'Acropoli e offerto alla dea della città il peplo tessuto dalle nobili fanciulle ateniesi (fig. 127).

Così vasta opera è stata eseguita contemporaneamente e brevemente dentro poco più di un decennio tra il 447 e il 438 a. Cr., perchè metope e fregio dovevano essere già in posto quando nell'interno del tempio fu dedicata l'Athena Parthenos, e non abbiamo ragione per ritenere che di molto si sia oltrepassato questo termine per collocare le statue dei frontoni. Se vi sono quindi differenze essenziali di stile tra le metope da una parte e il fregio e i frontoni dall'altra ciò non può riportarsi a diversa età ma ad una diversa impronta artistica, messavi da coloro a cui fu affidata la direzione delle varie parti del lavoro. E alla mano degli esecutori possono ricondursi le differenze tra metopa e metopa. Innegabili affinità ad esempio vi sono per la struttura del nudo, per la forma delle teste, per la trattazione del panneggiamento tra alcune metope della Centauromachia del Partenone e le sculture di Olimpia, ma si sente che quello che era là foga sbrigliata e rudezza, è stato qua frenato e ingentilito. Vi sono teste di Centauri che hanno la nobiltà di un eroe. Ma solo nei frontoni e nel fregio noi vediamo raggiare lo spirito originale dell'arte di Fidia.

Egli crea nei corpi, nelle vesti, nei volti una forma degna di rappresentare gli dèi, egli perciò idealizza anche i mortali del corteo panatenaico e li fa nell'aspetto e nell'atteggiamento simili ai numi che lo contemplano. Tutte le qualità che meglio possono personificare il sublime divino, cioè la grazia, la maestà, la benevolenza austera, la dignità solenne, la calma imponente, la foga grandiosa, sono a volta a volta le note della sua musica insuperabile.

Al pari dello scultore dei frontoni di Olimpia anch'egli reagisce nel nudo alla minuzia arcaica: ama la forma essenziale, ama il corpo come struttura unitaria e accentua con vigore solo il giuoco di pochi muscoli e là dove ciò contribuisca a raggiungere l'effetto di una forma possente. Anzi egli è più lontano dall'arcaismo perchè di più evita od attenua il preciso e regolare contorno del particolare anatomico. E la sua è egualmente volontaria eliminazione, non scarsa osservazione della natura, perchè nel caso anche egli sa rendere nella mano pendente la rete sottile e complicata delle turgide vene al di sopra del rilievo dei tendini.

Ma il nudo fidiaco, pur su questa via comune, rappresenta una concezione superiore a quella del nudo di Olimpia, perchè mentre da una parte perde rudezza, dall'altra acquista nobiltà. E nobili e divine sono le figure di Fidia non solo per la forma ma anche per l'atteggiamento. Egli ha cercato le più naturali e le più comuni. in qualche caso le più famigliari fra le pose umane, ma anche quando le figure sono distese a terra o sdraiate sul grembo della vicina compagna, si sente che sono figure di numi. Altrettanta dignità egli dà, nel mondo reale, ai partecipanti al corteo panatenaico, anche quando umile è la loro funzione, quando accompagnano i buoi al sacrificio o si sono caricati sulle spalle le anfore delle offerte.

Oltre che dalla struttura dei corpi e dalle pose tanta nobiltà di aspetto viene dalle vesti, da quel mirabile panneggiamento fidiaco, che è senza precedenti nell'arte e che sarà esagerato e contraffatto in appresso ma non mai eguagliato. È un panneggiamento che non esiste in realtà. Non mai stoffa pesante o leggiera potrebbe disporsi intorno al corpo con tanta ricchezza di fluidissime pieghe e, pur facendo sentire al di sotto il bel modellato delle membra, potrebbe conservare così la sua individualità corporea. Certo Fidia sta in questo elemento assai più sull'indirizzo della precedente arte ionica che su quello della contemporanea arte dorica. Il problema che perennemente si è affacciato all'arte umana, quello del rapporto tra il corpo e la veste che lo ricopre, egli lo ha qui risolto, come l'arte ionica, dando la preponderanza alle forme del corpo, ma ha cancellato quell'aspetto di velo trasparente e quell'ordinamento artificioso di piegoline che segnavano la via senza uscita del panneggiamento arcaico ionico, che anzi lo spingevano verso il lezioso e il manierato. Il panneggiamento fidiaco è adunque certo fuori della realtà, ma avvolge realmente il corpo, ed è da per tutto un trionfo di pieghe molli e delicate, inesauribilmente varie nel loro incontro, nel loro distacco, nel loro incrocio: se potesse essere istantaneamente impietrata un'acqua cadente e rimbalzante intorno ad un corpo umano in modo che assumessero stabile forma il rapido stillare delle gocciole e l'opaco avvolgere della spuma forse vi sarebbe nel mondo naturale un fenomeno capace di produrre qualche cosa di simile al panneggiamento fidiaco.

E per Fidia il panneggiamento diviene uno strumento di espressione artistica quale non era mai stato in precedenza. Nessuno meglio di lui saprà servirsi del peplo, del chitone, dell'himation, di queste semplicissime vesti della civiltà greca, per dare carattere alle figure: si può anzi dire che nessuno saprà meglio ammantarle di nobiltà. Si pensi nel frontone al gruppo di Afrodite e delle sue compagne, nel fregio alle fanciulle ateniesi.

Inferiore appare la sua arte nelle teste, non per bellezza di forme, perchè anche qui egli ha creato un tipo ideale di straordinaria nobiltà, ma per uniformità di espressione. Sembra quasi che egli abbia voluto dare alle sue figure l'imperturbabilità che s'immagina propria degli dèi, degli esseri superiori alle passioni umane. Tutto è perfetto e tutto è regolare, nel contorno della fronte, nel taglio degli occhi e della bocca, nella massa dei riccioli e della barba, soprattutto nelle figure del corteo panatenaico, ma tutto è troppo bello e troppo eguale e si rievoca per contrasto l'attraente crudezza di espressione reale di qualcuna delle teste dei frontoni di Olimpia. L'arte di Fidia è adunque, sì, superiore a quella arcaica e a quella di Mirone, cioè non è soltanto corporea, è anche spirituale, ma l'accento dello spirito è in lui monocorde.

Pari per grandiosità alla concezione delle forme, fu in Fidia la capacità di composizione della scena. Se nelle metope il quadro ristretto non comportava in generale che l'unione di due figure, inesaurabile ad ogni modo è in questi aggruppamenti la sua fantasia, soprattutto trattandosi di un soggetto così facile a diventare monotono quale era quello della Centauromachia. Solo un genio poteva pensare a chiudere nel frontone orientale il portento della nascita di Athena tra la quadriga del Sole che ascende all'orizzonte e quella di Selene che tramonta. E un genio a nessuno altro eguale poteva concepire la realtà del

corteo panatenaico come una rassegna ideale fuori del tempo e poteva unire in esso la dignità solenne dei magistrati e delle fanciulle e la foga impetuosa dei cavalieri.

Questa è l'arte di Fidia nelle sculture del Partenone. E se tali erano i suoi marmi relegati negli alti fastigi di un tempio o nella semioscurità dell'ambulacro tra colonnato e cella, pensiamo che cosa dovessero essere le sue statue originali in oro ed avorio o in bronzo, quelle che erano esposte alla vista vicina degli uomini, quelle a cui aveva dato la cura amorosa del suo instancabile ritocco. Pallida ombra è l'immagine che di esse possiamo farci attraverso modeste copie romane o incisioni di gemme e di monete.

Solo una gemma e una moneta (fig. 134-135), infatti dovrebbero darci un'idea della dolcezza, della pace, della soavità che traspariva dal volto del suo Zeus di Olimpia e si ascolta con rimpianto la parola del filosofo Epitteto: «Ciascuno di voi ritenga un'infelicità il morire senza aver veduto lo Zeus di Fidia» (Arr. *Epict.* I 6, 23).

E il miglior aiuto alla ricostruzione dell'Athena Parthenos lo danno una statuetta (fig. 132) e una gemma romana (fig. 133). Essa è la pace armata: è minacciosa nell'elmo dall'alto cimiero, austera nel volto verginale, benevola nel dono della vittoria che discendeva dalla palma della sua destra. E i suoi gioielli femminili e la ricca decorazione dell'elmo, dello scudo, della base non correggono il suo rigido aspetto di simulacro, reso più rigido dalla massa pesante del peplo dorico che solo si addiceva alla dea guerresca. Non è certo il panneggiamento dei frontoni del Partenone, ma testimonia sempre della genialità di Fidia che sa commisurare i mezzi della sua arte all'espressione che vuole raggiungere e così nel simulacro della dea conserva non solo la veste tradizionale, ma ne accentua i caratteri di massa e di imponenza onde ottenere per altra via egualmente un'immagine di maestà divina.

Un'ultima opera infine di Fidia possiamo con sicurezza riconoscere attraverso una copia romana ed è il suo Anadumeno (fig. 136), l'atleta che si lega la benda della vittoria. Egli è nella struttura del corpo simile alle figure del Partenone e mostra ancora una volta che Fidia allorquando deve rappresentare gli uomini dà anche ad essi una nobiltà divina.

Ma l'arte di Fidia oltre che per le sue qualità ha valore per la forza esemplificativa, che essa ebbe largamente intorno a sè e dopo di sè. Non è come l'arte delle sculture di Olimpia un episodio isolato. Ha riempito un'epoca, e la sua eco forse non si è mai spenta nella storia dell'arte greca, perchè spesso anche giù nel IV secolo e nell'ellenismo par di rintracciare i segni dei suoi ammaestramenti immortali.

FIDIACI E SCULTURA POSTFIDIACA. — L'influenza del maestro appare immediatamente in Atene stessa nella decorazione di un altro tempio, quello di Hephaistos (fig. 130). Le forme architettoniche indicano che è stato costruito contemporaneamente al Partenone, rispetto al quale tuttavia conserva qualche tratto di maggiore antichità. La decorazione scultoria rivela in atto il mutamento che deve aver apportato lo stile di Fidia, perchè, mentre le metope con le fatiche di Eracle e di Teseo hanno secchezza e minuzia di forme, proprie di un'arte ancora arcaica, i fregi con la lotta dei Ciclopi e con la Centauromachia (fig. 131) mostrano nel nudo, nel panneggiamento, nella composizione i segni dell'arte fidiaca.

Ancor più chiara appare questa influenza nelle statue delle divinità femminili, di cui è così feconda creatrice questa breve epoca che si racchiude nei decennî immediatamente posteriori al 450 a. Cr. E siccome il tono è dato dall'arte attica, prevalente è la figura di Athena. Intorno a questa attraente immagine della fanciulla armata la scultura si esercita con la medesima passione con la quale nei decennî anteriori al 450 a. Cr., evidentemente sotto l'influenza del valore che al bel corpo giovanile nudo dava il fiorire dei giuochi ellenici, si era affaticata a moltiplicare l'immagine di Apollo. Così a Fidia stesso si vuole attribuire l'Athena senz'elmo, nella quale si è creduto di poter riconoscere la sua Lemnia (fig. 137), il nome dello scultore Kresilas si è fatto per l'Athena di Velletri (fig. 138), quello

di Agorakritos per l'Athena Albani (fig. 139), quello di Pyrrhos per l'Athena Farnese (fig. 140), ipotesi caduche che non aggiungono e non tolgono nulla al fatto sostanziale che in tutte, palese o discreto, immediato o indiretto, si ritrova il riflesso dell'arte di Fidia. Lo stesso si dica della Kore dell'Ariccia (fig. 141) e della Demetra del Vaticano (fig. 142), per le quali si sono fatti i nomi di un compagno e di uno scolaro di Fidia, di Alkamenes e di Agorakritos. Ed il tratto che più accomuna tutte queste figure, quello che segna il loro distacco dall'arte anteriore a Fidia e che le ricollega, alcune alla Parthenos, altre alle sculture dei frontoni e del fregio del Partenone è il loro panneggiamento.

Ma il panneggiamento fidiaco, come ogni forma d'arte, aveva nei suoi pregi l'elemento disgregatore della sua bellezza. Sotto lo scalpello di imitatori esagerati che ne volevano maggiormente accentuare la finezza minuta delle pieghe e il loro capriccioso movimento o far sentire ancor di più sotto il tenue involucro le forme del corpo, il panneggiamento fu ridotto di corporeità, divenne ancora una volta un sottile velo che accumulava pieghe ricche di risalto e di ombra su alcune parti del corpo e si tendeva invece su altre, sino a farle apparire nude. Non possiamo dire con certezza quanto su questa ulteriore trasformazione del panneggiamento fidiaco possa aver influito la pittura contemporanea. Ad ogni modo noi la ritroviamo in molte delle opere tra le più significative del periodo. Oltre alla celebre Afrodite dal chitone trasparente nella quale da molti si è voluta riconoscere l'Afrodite nei «Giardini» di Alkamenes (fig. 143) e alle Danzatrici della colonna di acanto in Delfi (fig. 144), appartiene a questo indirizzo la Nike di Paionios (fig. 145), la più aerea delle vittorie create dall'arte umana, la Vittoria che realmente discende dal cielo sfiorando le nubi.

E allorquando in Atene, dopo la morte di Pericle, pur negli anni fortunosi della guerra del Peloponneso, si continuò nell'abbellimento dell'Acropoli costruendo nuovi templi o rinnovando gli antichi, e allo stile dorico del Partenone si contrappose lo stile ionico del tempietto di Athena Nike (fig. 146) e dell'Eretteo (fig. 149-150) questa caratteristica concezione postfidiaca della forma umana e del panneggiamento trionfa nell'uno con lo sciame vaghissimo delle Vittorie che ornavano la sua balaustrata (fig. 147-148) e nell'altro con la decorazione del fregio e con le Canefore che sostenevano la trabeazione della sua originale Loggetta (fig. 151).

Che questo stile fosse il predominante nell'epoca e che si ricollegasse all'arte di Fidia lo prova la decorazione del tempio di Apollo in Basse (fig. 152), tempio dorico costruito dal medesimo architetto del Partenone, da Iktinos, e sperduto nella solitudine alpestre del cuore dorico della Grecia, nell'Arcadia, giacchè il fregio decorativo con lotte di Centauri e di Amazoni (fig. 153-154) presenta nelle figure maschili la stessa struttura del nudo che vedemmo nelle sculture del Partenone e presenta nelle figure femminili motivi di posizione e di panneggiamento che richiamano con singolare somiglianza alla balaustrata del tempio di Athena Nike.

Del resto la prova che l'arte di Fidia, o nella sua forma genuina o nelle esagerazioni dei suoi imitatori, ha dominato quest'epoca la danno i numerosi rilievi attici che sono a noi conservati senza nomi di artisti. Divinità fidiache sono realmente la Demetra e la Kore del rilievo di Eleusi (fig. 155), come una fidiaca gentilezza di sentimento emana dal rilievo di Orfeo e di Euridice (fig. 156), e una singolare delineazione di caratteri, anche solo per mezzo degli atteggiamenti, v'è nel parallelo rilievo delle Peliadi (fig. 157). E certo si deve all'influenza di Fidia se tanta commovente umanità parla ora dalle stele funerarie attiche. L'artista infatti non rappresenta più il defunto impassibile o sorridente in un atto della vita, ma lo pone al confine tra la vita e la morte, in una scena di commiato dalle dolci cose terrene. Hegeso contempla con rimpianto i suoi gioielli (fig. 158), Ameinokleia, acconciata di tutto punto, sta per uscire (fig. 159). E come nella scultura di Fidia il sentimento si legge ancora nella posa e nel gesto più che nell'espressione del volto.

CERAMICA ATTICA E PITTURA DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO. — Come nella prima metà del secolo anche ora si deve chiedere ai modesti prodotti della ceramica un riflesso della grande arte pittorica, e tanto più duole che sia andato perduto ogni prodotto della pittura su tavola, in quanto che, riscontrandosi nei disegni vascolari attici dell'epoca caratteri affini a quelli della scultura fidiaca e postfidiaca, ancora una volta si affaccia e rimane insoluto il problema quanto di tutto ciò si debba all'influenza della pittura. Innegabile ad esempio è nella ceramica attica l'affinità dello « stile fiorito », che succede a quello « nobile » e che ha il suo capolavoro nell'idria firmata da Meidias (fig. 160), con le figure della balaustrata di Athena Nike. E così a noi riesce impossibile giudicare quale contributo reale abbiano portato all'arte Apollodoro di Atene, che se non ne fu proprio l'inventore, si considerava ad ogni modo il perfezionatore del chiaroscuro, e soprattutto i due celebri pittori di questa età, Zeuxis di Eraclea e Parrhasios di Efeso. Intorno alla loro vita e alla loro abilità artistica la tradizione letteraria ha conservato episodî vari e gustosi, ma nulla può dar un'idea del Teseo di Parrhasios che si diceva « nutrito di rose » e dell'Elena che Zeuxis dipinse per Crotone e della quale si affermava che la sua bellezza faceva comprendere come tanti eroi fossero andati a combattere per lei. Se dell'arte di Zeuxis si ha un riflesso nella pittura su marmo delle « Giuocatrici di astragali » (fig. 161), possiamo constatare nella purezza delicata dei volti e nella trattazione minuta delle vesti come la pittura dovesse essere affine alla scultura postfidiaca.

E dopo aver cercato intorno per avere un'idea di questa grande arte, torniamo ai modesti prodotti della ceramica attica e negli esemplari di un genere speciale di essa, le lekythoì funerarie con pitture su fondo bianco, ammiriamo, sia nella scena di Hypnos e Thanatos che sollevano il corpo del defunto (fig. 162), sia in quella della donna condotta da Ermete Psychopompos alla barca di Caronte (fig. 163), quanto originale potesse ancora essere questa industria sotto l'ispirazione del sentimento popolare e di quanta grazia di forme potesse rivestirlo,

POLICLETO. — Il terzo grande scultore del V secolo fu Policleto. Forse egli nacque in Sicione, certo lavorò in Argo ed ebbe cittadinanza argiva. Ed argiva è la sua arte. La sua nascita deve porsi verso il 470 a. Cr. una volta che nel dialogo del Protagora (16), la cui scena si svolge nel 432, Platone ricorda i figli di Policleto scultori come il padre ma non tali da eguagliarlo. E doveva essere nel fiore della sua età e della sua fama, se, dopo che nel 423 era stato distrutto da un incendio il vecchio Heraion di Argo, egli ebbe l'incarico di crearne il nuovo simulacro in oro ed avorio. La sua morte quindi può porsi verso la fine del secolo.

Trattò anche la tecnica criselefantina, ma fu soprattutto bronzista. Rappresentò dèi ed eroi, ma più numerose erano le sue statue di atleti, giacchè a quelle dei vincitori nei giuochi che si additavano come sua opera nel santuario di Olimpia debbono aggiungersi le figure che già nell'antichità erano conosciute sotto il nome generico di Diadumeno, Doriforo, Apoxyomenos. La tendenza del suo spirito, cioè questo lavoro incessante intorno alla figura maschile giovanile nuda, è attestata inoltre dal bisogno che egli sentì di fissare l'esperienza della sua arte e dettare quasi la legge di essa nel suo scritto, il « Kanon ». La fama di cui dovettero godere queste sue figure esemplari nell'età romana l'attesta il grande numero di copie che noi possediamo del Doriforo (fig. 164) e del Diadumeno (fig. 165).

Nel nudo Policleto al pari di Fidia fa reazione all'arcaismo. Anche egli rinuncia a quella minuta sapienza anatomica che l'arte arcaica aveva raccolto per via di analisi. Basta porre accanto il Discobolo di Mirone e il Doriforo di Policleto per rendersene conto. E ancor più di Fidia, Policleto mira alla costruzione essenziale e sintetica del corpo, perchè, oltre a ridurre la minuzia del particolare, egli attenua quell'accentuato rilievo che le sculture di Olimpia e quelle del Partenone avevano conservato in qualche elemento per rag-

giungere un'espressione di vigoria. Tutto, sporgenza di ossa e contrazione di muscoli, viene da Policleto ricondotto dentro e sotto l'involucro della pelle che costituisce la guaina unitaria del corpo. È ben singolare che colui il quale ha innalzato tante statue ad atleti vincitori, cioè colui che deve aver veduto la tensione dei corpi nello sforzo dell'agone ed aver osservato quale modificazione apporti il reiterato esercizio nelle diverse membra, sia stato proprio l'artista che ha cancellato nel nudo ogni segno che eccessivamente turbasse la sua unità di superficie. Par quasi che suo ideale sia stato ricomporre la figura nel riposo dell'insieme e nel riposo di ogni sua parte.

Anche quello che nelle sue statue ha l'apparenza di un movimento, e per tale erratamente è stato a lungo interpretato, cioè il premere della figura su una sola gamba, motivo che la tradizione letteraria antica attribuiva a lui come un'invenzione, è in realtà un atteggiamento di riposo. Ed egli riproduce nel tronco le conseguenze di questa flessione della gamba e del coordinato abbassarsi della spalla opposta con una tale calma di linee e di piani che nessuna opera dell'arte antica dà meglio l'impressione di questo lieve poggiare sulla terra, di questo tranquillo aspetto che danno le statue di Policleto. Esse gravitano infatti anche con la testa che è per lo più rivolta e reclinata dalla parte della gamba tesa, ma alla loro gravitazione toglie la sua pesantezza appunto la gamba flessa e spostata indietro e di lato.

Policleto quindi è un costruttore ideale del corpo umano, potremmo dire meglio, ne è un architetto. Ancora più di Fidia egli è lontano nel nudo dalla realtà. E ne è così lontano che le sue figure non hanno neanche l'apparenza di un'età definita, e quando nell'antichità si diceva che il Diadumeno era un «molliter iuvenis» e il Doriforo un «viriliter puer» ci domandiamo se anche allora come adesso dinanzi alle due statue non si rimanesse perplessi per stabilire la loro natura di fanciulli o di giovani o di uomini maturi e si ricorresse al bisticcio delle parole per esprimere questa incertezza di giudizio. E il Doriforo è così lontano dalla giovinezza, cioè da quella «guancia imberbe», oltre la quale si diceva che Policleto non sapesse andare, che alla struttura del suo corpo si addirebbe bene egualmente una testa barbata. E si ripensa a quanto fosse più vicina alla realtà l'arte di Kritios e Nesiotes quando appunto in Armodio e in Aristogitone distingueva il corpo del giovane da quello dell'uomo maturo.

La testa delle sue figure è stata trattata da Policleto come una qualsiasi altra parte del nudo, cioè secondo lo stesso spirito di costruzione ideale. In essa il contorno ampio del cranio, la disposizione piana e regolare delle ciocche dei capelli, il loro geometrico incorniciamento della fronte, la fermezza dei piani faciali, gli occhi tondeggianti, tutto contribuisce ad una espressione calma del volto, pienamente corrispondente a quella del corpo. Solo in qualche figura, ove forse egli ha voluto tentare l'effetto di una serietà pensosa, si trova un leggero rilievo nella parte inferiore della fronte al di sopra del naso.

Dopo tutto ciò si comprende come alle figure di Policleto si potesse rimproverare la loro somiglianza di aspetto, necessaria conseguenza di questo costante lavorio razionale di formule intorno ad un tipo ideale. Ma si comprende anche la grande influenza che la sua arte dovette esercitare sulla sua scuola. Anzi, la facilità dell'imitazione che doveva scaturire da questa sua costruzione della figura umana per via di proporzioni numeriche come un'architettura, lo prova il grande numero di figure di carattere «policleteo» che noi possediamo e per le quali si può rimanere in dubbio se siano copie di opere ignorate del maestro o variazioni dei suoi discepoli.

E così se da una parte sembra sicura l'attribuzione a Policleto dell'atleta che si incorona, anzi la sua identificazione con la statua del fanciullo Kyniskos (fig. 166), dall'altra nella statua detta dell'Idolino (fig. 167) e nell'Ares Borghese (fig. 168) il carattere policleteo balena nel volto accanto a caratteri diversi nel nudo e nella posizione. E l'influenza dei suoi ammaestramenti l'attesta la statua del Discobolo attribuita al compagno Naukydes (fig. 169), per quanto anche qui nel volto e nella posa vi siano elementi che oltrepassano l'arte del maestro.

A giudicare del resto dei caratteri dell'arte di Policleto in contrapposizione a quelli dell'arte di Fidia e di altri contemporanei, valgono le figure di Amazoni ferite, che si dicevano essere state create in gara dai quattro scultori Policleto, Fidia, Kresilas, Phradmon. Conservati con sicurezza nel nostro numeroso patrimonio di copie romane sono solo tre tipi, che, messo da parte l'altrimenti ignoto Phradmon, si attribuiscono ai tre artisti maggiori, ma di uno dei tipi manca la testa perchè i copisti applicavano a preferenza anche ad esso la testa di un altro tipo. Ora delle tre Amazoni una (fig. 172) appare sorella del Doriforo, per il nudo, per la posizione, per il tipo della testa, e ricorda appunto l'osservazione degli antichi che Policleto faceva eguali tutte le sue figure. Un'altra (fig. 174) ha senza dubbio nel panneggiamento l'impronta dell'arte di Fidia. La terza (fig 173), per quanto abbia una testa di singolare bellezza e ombrata di dolore che veniva adoperata a preferenza anche per il tipo di Fidia, ha nella posa, nel panneggiamento ed in una certa teatralità del gesto i segni di un'arte di meno nobile carattere e rimane come opera del terzo artista, di Kresilas, tanto più che presenta nel volto innegabile parentela di forme con un'altra sicura opera sua, il busto di Pericle (fig. 171). Infatti questo artista, originario di Creta, aveva lavorato in Atene, e non può per la sua arte distaccarsi dall'indirizzo attico.

Chiedere al primo e all'ultimo anno di un secolo i termini di un periodo è certo per l'arte come per la letteratura un espediente che serve solo ad appagare il nostro istintivo bisogno mentale di chiudere e di circoscrivere. Tuttavia un secolo è così lungo spazio per la vita degli uomini, soprattutto quando sono secoli di quelle rapide fioriture di civiltà a cui appartiene la greca, che si può tentare, senza far violenza al naturale svolgimento dei fenomeni, di fissarne in uno sguardo sintetico i caratteri principali. Ed il V secolo è per l'arte figurata greca l'ascensione verso la forma ideale umana. Aveva essa nelle origini cominciato dal nulla e aperto lentamente gli occhi sull'aspetto naturale dell'uomo. Aveva poi costantemente accentuato questa osservazione della natura, sino a giungere alla verità anatomica dei maestri dell'arcaismo dei primi decennî del secolo, sino a giungere a quella accuratissima dell'ultimo dei maestri arcaici, di Mirone. Ma tutto ciò era esatta riproduzione dell'uomo non era ideale caratterizzazione di esso. E contro questo naturalismo anatomico, che sempre più imprigionava nella ricerca del minuto particolare e che sembrava via senza uscita, sorse una nuova concezione della forma umana, una concezione che mirava solo alla forma essenziale del corpo, cioè ad un'idealizzazione di esso. A quest'opera di reazione hanno naturalmente contribuito innumerevoli maestri, ma essa ha ricevuto la sua impronta originale dai due maggiori, Fidia e Policleto. Diversi nel loro genio e quindi nelle loro creazioni, essi hanno per altro egualmente allontanato dalla natura l'uomo della loro arte ed il primo ha saputo foggiare la maestà divina ed il secondo ha saputo dare nobiltà al corpo dell'atleta. Ma anche a questa concezione, per il logico avvicendarsi dei movimenti dello spirito, fu fatta reazione ed essa cominciò nel IV secolo.

ARTE GRECA DEL IV SECOLO A. CR.

E la reazione è reazione dello spirito contro il corpo, corrisponde cioè a quel movimento generale della civiltà greca che pose al culmine delle sue ricerche lo studio delle passioni e dei moti dell'animo umano, e che vide così nel IV secolo la parola di Socrate fissarsi attraverso il limpido e cristallino pensiero di Platone.

Gli dèi di Fidia, gli atleti di Policleto erano, sì, superiori agli uomini nell'aspetto corporeo, ma la loro maestà o la loro serenità, dovuta alla calma e regolare struttura del volto, appariva impassibilità. Non che l'arte precedente non si fosse mai accorta di questo problema dello spirito: la varia espressione delle Korai dell'Acropoli, il sorriso degli Egi-

neti, la tristezza delle figure attribuite a Kalamis, la preoccupazione veggente del vecchio nel frontone di Olimpia, la sofferenza fisica negli occhi e nella bocca dell'Amazone di Kresilas erano stati tentativi di risposta ad esso, ma tutto era stato sommerso dal trionfo dell'arte di Fidia e di Policleto che avevano posto il loro ideale in questa perfetta forma del volto senza gioia e senza dolore.

E la reazione avvenne per opera di tutti e tre i grandi maestri del IV secolo: Skopas, Prassitele, Lisippo. Tutti e tre lavorarono al pari dei loro predecessori soprattutto alla forma del corpo nudo ma tutti e tre vi aggiunsero una loro peculiare espressione dell'anima. Dominatrici rimasero con essi le due correnti dell'arte attica e dell'arte peloponnesia. Nella corrente attica infatti si muove Skopas, per quanto originario di Paro, e attico, oltrechè di nascita, nello spirito e nelle forme, è Prassitele. Peloponnesio di Sicione invece è Lisippo. Per questo mentre Skopas e Prassitele con le loro creazioni spaziano ancora nel mondo superiore dei numi e degli eroi, Lisippo lavora a preferenza intorno al nudo atletico.

Ma sull'arte dei tre maestri oltre al carattere generale della civiltà greca in questo secolo, ed oltre alla tradizione della scuola da cui uscivano, ebbero gran peso le particolari condizioni storiche e politiche in cui essa si svolse, perchè diversi da quelli del V secolo furono i compiti a cui questi artisti furono chiamati. Il IV secolo infatti non è più il secolo di Atene, ma fino alla battaglia di Mantinea (361 a. Cr.) è il secolo di Sparta, che contro i Persiani prima, contro i Tebani dopo tenta di mantenere la supremazia conquistata con la guerra del Peloponneso, ed in appresso è, con Filippo e con Alessandro, il secolo dell'egemonia macedone, affermatasi contro lo sfortunato valore degli Ateniesi nel campo di Cheronea (338 a. Cr.). Quindi nessuna città della penisola chiese allora di essere abbellita di così ricchi monumenti come lo era stato Atene nel periodo del suo splendore. La ricchezza, il lusso, la passione dei grandi edifici ornati emigrano verso le coste dell'Asia Minore. E se Skopas nella sua gioventù e nei primi anni del secolo ricevette ancora l'incarico della costruzione e della decorazione di un tempio della penisola, quello di Athena Alea in Tegea, egli chiudeva la sua vita di artista con la decorazione del Mausoleo di Alicarnasso in Caria. E mentre Prassitele non veniva mai chiamato ad una di queste grandi imprese monumentali, Lisippo, se riceveva l'incarico di opere maggiori, era per la glorificazione del dinasta macedone, creava cioè gruppi di caccia e di battaglia per Alessandro il Grande.

Dopo aver esaminata l'opera dei tre grandi scultori ed aver dato rapidamente ad essa lo sfondo di quella degli artisti minori potremo cogliere, pur nei suoi toni diversi e contrastanti, l'aspetto generale dell'arte del IV secolo.

SCULTURA ATTICA DEL PRINCIPIO DEL SECOLO. — L'influenza di Fidia oltrepassò il V secolo e oltrepassò l'Attica. Noi la ritroviamo infatti in monumenti di Asia Minore, nella Licia. E se i ricchi fregi che decoravano il monumento funerario di Trysa (Ghiölbasci) per i soggetti sembrano richiamare al repertorio delle pitture di Polignoto, le forme delle figure, soprattutto le vesti, ricordano l'arte fidiaca (fig. 175). Ancora più questa somiglianza è indicata dalla decorazione scultoria del monumento delle Nereidi in Xanthos, giacchè non soltanto i fregi a rilievo (fig. 176) ma anche le statue di Nereidi che occupavano gli intercolumnî (fig. 177) affermano la loro derivazione dall'arte del Partenone. Difatti per questi monumenti di Asia Minore, che del resto sono in paese a contatto di stirpi doriche, non si potrà parlare di una corrente d'arte ionica, sino a che la scoperta di nuove opere non abbia indicato quale cammino avesse percorso frattanto quest'arte che noi lasciammo ancora al principio del V secolo imprigionata nelle sue manierate finezze arcaiche.

Ma come è certa l'imitazione dell'arte di Fidia sulle coste dell'Asia Minore, ne è palese la sua disgregazione nella penisola greca, soprattutto per l'esagerata accentuazione del suo tipo di panneggiamento. Difatti nella decorazione del tempio di Asclepio in Epidauro, per la quale un'iscrizione ci dice che i bozzetti dei frontoni furono dati dallo scultore attico

Timotheos, accanto ad una figura di così fine lavoro, quale è quella dell'Amazone a cavallo (fig. 178), che appunto apparteneva ad uno dei frontoni, ve ne sono altre di Nereidi, che costituivano gli acroterî, in cui questo panneggiamento fidiaco è stato arricciato e sconvolto sino all'inverosimile. Ma se così nell'opera di cattivi imitatori poteva andare distrutto uno degli elementi della sua arte, dominante a lungo rimase l'essenza di essa, cioè quell'aspetto ideale che Fidia aveva saputo dare agli dèi. Lo mostra ad esempio la statua di Eirene con Ploutos, della Pace con la Ricchezza che Kephisodotos, il padre di Prassitele, creò poco dopo il 370 a Cr. per gli Ateniesi (fig. 179). Certo più che solennità v'è umanità gentile nel suo atteggiamento, segno dello spirito dei nuovi tempi, ma il volto rimane serenamente impassibile e il tipo della veste e la trattazione di essa, naturalmente con le varianti dovute alla più recente età, richiamano a tipi dell'immediata scuola di Fidia e particolarmente alle Cariatidi dell'Eretteo. Si comprende come dinanzi a tanta persistenza di un tipo si sia affacciata l'ipotesi che la statua potesse invece appartenere ancora al V secolo.

SKOPAS. — Ma in mezzo alla tranquillità maestosa introdotta nell'arte da Fidia si precipitava irruenta, negli stessi anni in cui Kephisodotos vagheggiava la gentile immagine materna della sua Eirene, l'arte passionale di Skopas.

Skopas era originario dell'isola di Paro e forse era figlio dello scultore Aristandros. Due date si hanno per circoscrivere la sua età. Egli costruì ed adornò di sculture il tempio di Athena Alea in Tegea, che era stato distrutto da un incendio nel 395-394 a. Cr. Ed egli a capo di un gruppo di scultori partecipò alla decorazione del Mausoleo, cioè del monumento funerario che la regina Artemisia innalzò al fratello e sposo Maussolos morto nel 353 a. Cr. e che fu continuato spontaneamente dagli artisti dopo la morte della regina avvenuta nel 351. Siccome quindi non possiamo immaginarlo troppo giovane quando fu chiamato a Tegea e troppo vecchio quando fu chiamato ad Alicarnasso, si deve porne la nascita qualche anno prima della fine del V secolo, e la morte qualche anno dopo la metà del IV secolo a. Cr.

Egli iniziò la sua attività artistica nel Peloponneso, la continuò nell'Attica e nelle vicine regioni, la terminò in Asia Minore. Ma nonostante questa sua vita errante, i maggiori legami li conservò con la scuola attica ed attici furono i suoi collaboratori del Mausoleo.

Sembra che Skopas avesse tratto dalla nativa Paro la passione per il marmo, perchè in marmo erano tutte le sue opere di cui è conservato ricordo all'infuori di una in bronzo. E la semplice enumerazione di esse vale già a segnare il carattere dell'arte di Skopas. Non vi si trova infatti nessuna figura di mortale: egli non amò eternare atleti. E figure di eroi le rappresentò quasi esclusivamente nella decorazione di edifici, una volta nei frontoni del tempio di Tegea che avevano ad oriente la caccia al cinghiale calidonio e ad occidente la battaglia di Telefo ed Achille ed una volta nel Mausoleo, in cui il soggetto del fregio principale era un'Amazonomachia. In generale egli creò statue di numi e non dei numi austeri e maestosi che erano stati prediletti dal V secolo e soprattutto dall'arte di Fidia come Zeus ed Hera — una sola Athena è di lui menzionata — ma quelli che erano più vicini agli uomini, alle loro passioni e ai loro affanni: Afrodite Pandemos, Dioniso, Apollo, Asclepio, Igiea. E ancor più amò quegli esseri semidivini la cui natura era passione, come le Erinni o le Baccanti, o le personificazioni stesse delle passioni. Egli ad esempio aveva creato un gruppo di Eros, Himeros e Pothos, in cui evidentemente con diverse espressioni del corpo e del volto aveva voluto rappresentare i graduali stati attraverso cui passa l'anima con l'Amore, dal Desiderio alla Bramosia. Data questa tendenza della sua arte si comprende come egli potesse aver sentito la poesia del mare, e potesse aver creato nel corteo che accompagnava Achille nell'isola dei Beati e che più tardi ornò in Roma il tempio di Nettuno dedicato da Gn. Domizio Enobarbo (Plin. XXXVI 26) un gruppo di esseri marini, che, come indicano le innumerevoli imitazioni di arte posteriore, raccoglievano nell'espressione del loro volto l'agitazione del 'elemento nel quale vivevano. E a fis-

sare la natura dell'arte di Skopas basta un epigramma dell'Antologia (I 74 75) che riguarda la sua Baccante in furore: « O Baccante, chi ti scolpì? Skopas. Ma chi ti mise in furore, Bacco o Skopas? Skopas ».

Di tanta arte — si pensi che del gruppo marino Plinio diceva che esso bastava a illustrare l'intera vita di un artista — si sono conservati nell'originale solo alcuni frammenti dei frontoni del tempio di Tegea e alcune lastre del Mausoleo. Ma sono state sufficienti le teste di Tegea (fig. 180) per far cogliere in tutti i suoi caratteri l'arte di Skopas e per far riconoscere il segno di essa in altre opere conservate nel nostro patrimonio statuario.

Skopas ha voluto raggiungere un'espressione di passione: ha voluto imprimere nelle sue figure i segni di un'agitazione interiore, fosse questa l'accanita partecipazione ad una battaglia od il riflesso di uno stato d'animo di dolore o di tristezza o di estasi. Ma egli non ha ottenuto tutto questo studiando o riproducendo quel complicato giuoco dei muscoli e della pelle del volto, che sotto l'impulso di sentimenti diversi rende così mutevole la fisionomia umana, ma creando una specie di maschera fissa della passione, cioè dando al volto una struttura anatomica che di per sè, senza essere momentaneo effetto di alcun sentimento interiore, significasse quello stato di animo. E lavora con particolare predilezione intorno alla fronte e agli occhi. Crea nella fronte un'enorme bozza al di sopra del naso e altre due ne crea lateralmente al di sopra dell'angolo esterno degli occhi, cosicchè la fronte risulta sporgente e sinuosa nella sua parte inferiore. Un accenno di rilievo frontale per ottenere l'effetto di una serietà pensosa l'abbiamo già notato nell'arte di Policleto, e, per quanto sempre con discrezione, esso era stato accentuato in figure della sua scuola, ma nessuno prima di Skopas aveva osato dare alla fronte un aspetto così tormentato che non può esistere nella realtà. Anche maggiore è la modificazione dell'occhio: Skopas dà una straordinaria profondità all'orbita cacciando l'angolo interno dell'occhio il più lontano possibile dal dorso del naso, cosicchè quello sembra sommerso in una vasta ombra. Per accrescere l'effetto di questo affondamento dell'occhio ne nasconde l'estremità esterna della palpebra superiore sotto la massa carnosa del sopracciglio. E l'occhio lo fa piccolo e di curve asimmetriche, giacchè fra le tante forme che la linea delle palpebre può avere per costituzione naturale o può assumere nei movimenti, egli predilige quella in cui l'arco della palpebra superiore tende a farsi più convesso verso l'angolo interno e quello della palpebra inferiore tende a farsi più concavo verso l'angolo esterno. Ne risulta così una rotondità obliqua ed un'apparenza di convergenza degli occhi verso l'alto, ciò che, unito al loro affondamento nell'orbita, dà l'effetto di una concentrazione tra l'iroso e il rattristato. Se a questo aggiungiamo la bocca semiaperta che lascia vedere i denti, la forte torsione della testa sul collo con cui è accentuata la direzione dello sguardo verso l'alto, la netta durezza dei piani facciali ed in generale la forma larga e squadrata di tutta la testa, noi avremo raccolto gli elementi principali a cui Skopas affida l'espressione di « pathos » che egli vuole raggiungere.

La sua reazione è quindi inesorabile contro la calma serena dei volti del V secolo. E i caratteri della sua arte sono così personali, che par legittimo di attribuirgli teste di eguale struttura, come quella dell'Afrodite dell'Acropoli (fig. 182) e dell'Eracle coronato di pioppo (fig. 181). Egualmente per i tratti del volto viene considerata sua creazione la statua di Meleagro (fig. 183) come, in base ad una notizia che egli avesse decorato di scultura una delle colonne del tempio di Artemide in Efeso (Plin. XXXVI 95) ricostruito poco dopo l'incendio del 355 a. Cr., si vuole sua opera il tamburo inferiore di una colonna del tempio, ornato di rilievi che è stato appunto là ritrovato (fig. 184).

Queste due ultime opere, specialmente il Meleagro, indicano che non altrettanto originale per il nudo come per il volto è stata l'arte di Skopas; egli evidentemente stava sulla linea dell'arte fidiaca, per quanto riguarda la ricerca e l'accentuazione della forma essenziale del corpo. Ma doveva segnare anche la prima reazione allo schema gravitante delle statue di Policleto, giacchè aggiungeva, soprattutto con la posizione alzata della testa, una certa elasticità di posa alle sue figure.

E se a lui realmente deve attribuirsi la statua della Demetra di Cnido (fig. 185), possiamo cogliere i caratteri della sua arte anche nel panneggiamento, giacchè egli reagisce alle esagerazioni postfidiache e cerca di dare alla veste, sia nella disposizione intorno al corpo sia nella trattazione delle pieghe, la sua consistenza reale.

L'arte di Skopas come quella di Fidia ha segnato un' impronta incancellabile sull'ulteriore sviluppo dell'arte greca: una gran parte della scultura ellenistica, soprattutto delle scuole di Asia Minore, non si comprenderebbe senza l'azione persistente del suo stile. Egli per il primo mostrò che il volto può essere nelle sue forme specchio dell'agitato stato dell'animo. Ma la reazione di Skopas era stata eccessivamente audace e violenta. Egli aveva trasformato il mondo dell'arte in un mondo di invasati. Doveva quindi di necessità sorgere la reazione all'arte sua, ed essa fu opera di Prassitele, del secondo grande scultore del secolo. Prassitele non tornò alla serenità insensibile di Fidia e di Policleto, perchè ormai arte, nel gusto dei tempi, voleva dire espressione per mezzo della posa e delle forme di uno stato di animo, ma mostrò che tra i sentimenti umani accanto alla passione che agita e tormenta v'è la dolcezza che placa e fa sognare.

PRASSITELE. — Prassitele era ateniese e figlio di Kephisodotos. La sua nascita deve porsi verso il 390 a. Cr. giacchè era stata sua opera giovanile un gruppo di Latona con Apollo ed Artemide che si trovava in Mantinea, città ricostruita nel 370 ed allora abbellitasi di monumenti. Dopo la ricostruzione del tempio di Artemide in Efeso, incendiato nel 355 a. Cr. egli decorava di rilievi un altare che si trovava dinanzi al tempio. E doveva forse essere già morto prima del 330 a. Cr. se Alessandro il Grande scelse oltre Lisippo come suo scultore l'attico Leochares, anzichè un maestro già famoso come Prassitele. Questa cronologia è in accordo con l'età di Frine che doveva essere nello splendore della sua bellezza allorquando verso il 350 servì di modello ad Apelle per la sua Afrodite Anadiomene e a Prassitele per la sua Afrodite di Cnido.

Il primo periodo dell'attività di Prassitele si svolse nel Peloponneso, il secondo è quello della sua dimora in Atene. È dubbio se abbia interrotto questo con una breve permanenza in Asia Minore, giacchè le opere che egli creò per Cnido, per Coo, per Efeso non sono scultura monumentale che richiedesse la presenza dell'artista sul luogo.

Dalla semplice menzione conservata delle sue opere si apprende che la sua arte, al pari di quella di Skopas, si rivolse soprattutto alla rappresentazione di divinità e che raramente trasse i soggetti dalla cerchia umana, e non mai dalla cerchia atletica, perchè più che dubbia è l'esistenza reale di una sua statua di diadumeno. E tra gli dèi trascurò i maggiori e i più solenni e predilesse quelli giovanili, quelli di cui potesse far valere le fiorenti forme del corpo. Ben cinque volte aveva rappresentato Afrodite, e quattro volte Eros. La bellezza e l'amore furono infatti le note più dolci della sua arte. E delle due tecniche della statuaria, il bronzo e il marmo, naturalmente egli preferì il marmo che meglio poteva rendere col suo colore l'apparenza della carne. Anzi egli stesso affermava che tra le sue statue preferiva quelle a cui il pittore Nicia aveva posto mano: difatti con una preparazione della superficie questi dava ad esse un tono ambrato.

Fortunati noi siamo per ricostruire il carattere dell'arte di Prassitele. Due opere originali sono conservate, l'una della sua giovinezza, la base del gruppo di Mantinea, ornata a rilievo con la gara tra Apollo e Marsia (fig. 186), e una della sua maturità, l'Ermete col piccolo Dioniso, trovata in Olimpia (fig. 191). A queste è da aggiungere anche la testa di Eubouleus proveniente da Eleusi (fig. 194). Di più si hanno in copie romane il suo Apollo Sauroktonos (fig. 189) e la sua Afrodite di Cnido (fig. 192) e certamente copie di opere sue, per quanto non sicuramente identificabili con quelle menzionate nella tradizione letteraria, sono l'Eros (fig. 188), il Satiro che versa da bere (fig. 187), il Satiro in riposo (fig. 190). Di più nell'Artemide di Gabii (fig. 193) si è voluta riconoscere la sua Artemide

Brauronia e prassitelico appare il Dioniso barbato e ammantato (fig. 195), come ad un gruppo di Prassitele sembra che risalgano gli originali di una Demetra, di una Kore e di un Ermete Psychopompos (fig. 196-198).

Nel complesso di queste figure v'è quanto serve per cogliere i caratteri peculiari dell'arte del maestro, anzi per seguire in esse un'affermazione sempre crescente dell'originalità del suo stile, giacchè egli accentua successivamente in ogni sua opera il tratto della delicatezza che talvolta nelle figure maschili diviene grazia femminea. Così ad esempio il nudo ha ancora una certa fermezza di piani nel Satiro che versa da bere e nell'Eros, è già più attenuato e sfumato nel Satiro appoggiato e nell'Ermete col piccolo Dioniso, ha infine rotondità femminile di molli contorni nell'Apollo Sauroktonos.

Per cogliere tutta la finezza dell'arte di Prassitele, dobbiamo non fidarci delle copie romane che hanno spesso cancellato la meravigliosa e inimitabile sua modellatura ma esaminarla nell'originale dell'Ermete di Olimpia. Nessuna opera d'arte antica è stata così carezzata dello scalpello come questo florido corpo del giovane dio. Il nudo prassitelico rappresenta reazione a quella forma essenziale che, dopo la sapiente minuzia dell'arcaismo, aveva dominato nell'arte greca del V secolo per opera di Fidia e di Policleto. Anche ridotto a pochi elementi il rilievo di muscoli e di ossa apparve a lui un'esagerazione dell'aspetto naturale, ed egli perciò lo ridusse e lo velò sotto il delicato involucro dell'epidermide. Prassitele conosce l'anatomia forse meglio dei suoi predecessori, perchè egli non guarda e riproduce i forti risalti che così facilmente colpiscono l'occhio, ma le indescrivibili finezze di una superficie che pare uniforme e che è invece tutta sfumature. Siccome egli non ama il corpo nella violenza del movimento, non sa quindi delle sue masse contratte, ma di un corpo in riposo egli coglie ogni tenue trapasso di piani.

Uno spirito che tendeva ad ingentilire in tal modo il nudo maschile, anzi in qualche caso a renderlo femmineo, doveva naturalmente essere attratto verso un problema che l'arte greca aveva sino ad allora quasi ignorato, quello del corpo femminile nudo. Perchè abbiamo visto, sì, nel V secolo nuda la flautista nel « Trono Ludovisi » e nuda la Niobide a cui nella corsa violenta si è disciolto il manto, ma interamente nuda la scultura greca non aveva mai osato di rappresentare una dea, neanche la dea della bellezza, Afrodite. Che Prassitele stesso sia stato titubante prima di compiere tanta audacia, lo si dovrebbe indurre dal fatto che solo nel tronco aveva denudato la sua Afrodite di Tespie, se è da riconoscersi nell'Afrodite di Arles (fig. 199). Ed egualmente coperta nella sua parte inferiore è l'Afrodite di Milo (fig. 200), che si riporta ad un indirizzo contrastante a quello di Prassitele, all'indirizzo di Skopas, e che fu tipo oltremodo favorito dall'arte posteriore come mostrano le derivazioni dell'Afrodite di Capua (fig. 201) e della Vittoria di Brescia (fig. 202). E che tale audacia della completa nudità per il simulacro di una dea fosse contro lo spirito dei tempi, lo fa intravvedere la storiella che si raccontava sull'Afrodite di Cnido (Plin. XXXVI, 20): cioè Prassitele l'aveva presentata insieme ad un'altra completamente velata agli abitanti dell'isola di Coo, che gli avevano dato ordinazione di una statua della dea, ed essi per severità di costumi e pudicizia avevano rifiutato la dea nuda che fu quindi acquistata dagli Cnidî. La fama della statua è attestata da epigrammi dell'Antologia che giuocano sulla retorica domanda dove mai Prassitele avesse potuto vedere la dea nuda per renderla con tanta perfezione. E in mancanza dell'originale perduto, di essa non possono dare che una pallida immagine le modeste copie romane che ne sono conservate. Per altro come nei corpi maschili si nota anche qui la straordinaria delicatezza dell'arte di Prassitele.

Altrettanta passione per la forma delicata lo scultore la mostra nelle teste delle sue statue. In quella dell'Ermete e nell'Eubouleus si può cogliere tutto il giuoco finissimo dei piani nelle guance, intorno alla bocca, intorno agli occhi. Ma egli non può sottrarsi alla tendenza dell'arte del tempo che è quella della ricerca di un'espressione del volto e lungo la linea dettatagli dal suo naturale genio modifica anatomicamente i tratti di esso per otte-

nerne un aspetto di grazia e di gentilezza. Ma modifica tenuamente, con discrezione, non con fieri colpi come aveva fatto Skopas. Così anche le sue teste maschili hanno il rilievo frontale e l'abbondanza della massa sopraccigliare all'angolo esterno, ed egualmente l'orbita è più profonda di quello che fosse nell'arte del V secolo, ma gli occhi sono allungati, gli archi delle palpebre sono regolari e soprattutto la palpebra inferiore è attenuata, cosicchè ne risulta un'espressione di languido trasognamento, anzi quell'umidore dello sguardo che gli antichi elogiavano nella sua Afrodite Cnidia. Le teste di Skopas sembrano ròse da un'interna violenta passione, quelle di Prassitele sembrano abbandonarsi ad un'intima dolcezza. E salvo queste lievi modificazioni alla struttura anatomica, per contribuire all'effetto che egli voleva raggiungere, Prassitele è nelle teste come nel corpo finissimo osservatore della natura: nei capelli sa rendere la morbidezza e il volume. Nessuno aveva saputo farlo così prima di lui, ma soprattutto nessuno aveva saputo valersene come Prassitele per far risaltare dal contrasto con la massa folta e ricciolnta la levigatezza del volto.

La medesima finezza di osservazione, la ricerca del medesimo effetto si trova nella sua trattazione del panneggiamento. Nell'Ermete di Olimpia Prassitele getta la clamide sul tronco d'albero, nell'Afrodite Cnidia pone nella sinistra della dea la veste di cui s'è spogliata perchè più nitido appaia il corpo nudo dal risalto con la massa rotta ed ombreggiata del panneggiamento. La clamide dell'Ermete, perchè è originale, può dare tutta la misura dell'arte del maestro. Non solo pieno di naturalezza è il giuoco delle sue pieghe che sono pieghe reali di una morbida stoffa di lana, ma è resa anche quell'ondulazione che assume la stoffa abbandonata al suo peso.

E Prassitele dice la sua parola nuova, oltre che nella massa isolata dal panneggiamento, anche nella veste che avvolge il corpo. Essa è parola di reazione a quel panneggiamento postfidiaco, che era ormai diventato giuoco esagerato di pieghe profonde e sottili, distaccate dal corpo che dovevano avvolgere. L'arte di Fidia e dei suoi seguaci aveva ondeggiato tra la rigida massa del peplo ricadente in pieghe pesanti che nascondeva quasi per intero le membra e il velo sottile del chitone che attraverso le pieghe rade e minute le faceva trasparire nel loro pieno modellato. Prassitele ha dimostrato che l'uno e l'altro erano un eccesso. Del resto già la moda aveva pensato a far sparire dalla vita il peplo dorico, antiquata veste forse neanche più adatta ai simulacri delle divinità. E al di sopra del chitone sottile si portava l'himation, il manto sciolto che poteva avvolgere il corpo nel modo più vario. Quale partito avesse saputo trarre Prassitele dalla disposizione dell'himation per rendere diverse delle figure simili lo mostrano le Muse della base di Mantinea, che, non si deve dimenticarlo, erano in fondo modeste figure decorative rispetto al gruppo di dèi che era poggiato sulla base. E quali figure magnifiche potessero sorgere da questo indirizzo lo indicano il Dioniso ammantato (fig. 195), la Demetra di Ercolano (fig. 196) e la Kore di Aigion (fig. 197). Il panneggiamento ha finalmente qui raggiunto dopo due secoli di soluzioni sempre unilaterali il suo giusto equilibrio. Dalle statue di Nikandre e di Cheramyes, dalle figure dei rilievi ionici fino alla scultura di Fidia inclusa, l'arte aveva sempre ondeggiato tra questi due estremi: o aveva dato volume prevalente alla veste e quindi aveva celato dentro di essa il corpo, o aveva dato volume prevalente al corpo ed aveva ridotto la veste ad un involucro trasparente. La natura reale del corpo e del panneggiamento ha invece insegnato a Prassitele che ambedue potevano mantenere la loro individualità e la loro corporeità senza eliminarsi reciprocamente. Non possiamo dire, data la frammentaria conoscenza che abbiamo dell'arte antica, quanto di questa nuova concezione del panneggiamento risalga a Prassitele e quanto forse ai tentativi di artisti anteriori a lui: certo è che come nel nudo anche in questo la sua arte è stata un ritorno alla realtà nel suo aspetto più naturale.

Un ultimo elemento rimane da esaminare per definire l'arte di Prassitele, ed è il ritmo di posizione che egli prediligeva per le sue statue, e che non poco contribuiva al carattere

complessivo di esse. Abbiamo lasciato la statuaria del V secolo con Policleto al momento in cui era giunta a rappresentare la figura ferma con una gamba tesa ed una flessa in modo che il peso del corpo gravasse diversamente su di esse. Abbiamo poi visto nel Meleagro, attribuito a Skopas, il tentativo di liberare la figura da questa gravitazione, facendola elastica sui fianchi e con la testa sollevata dalla parte della gamba flessa. Prassitele invece, appunto perchè vuole raggiungere nelle sue figure la grazia dell'abbandono e accrescere così la mollezza della posa, in maggiore o minore misura accentua in esse la gravitazione e lo fa piegando il corpo secondo l'inclinazione di tre assi: dà cioè alla testa e alle gambe un'obliquità nella medesima direzione e unisce questi due assi con l'obliquità inversa del tronco. Prima di Prassitele una tale posizione appare nell'Afrodite del Fréjus ed è una delle ragioni per le quali si è pensato da alcuni che questa dea nella sua veste trasparente possa essere l'Afrodite Coa del maestro. Certo noi possiamo cogliere nelle opere di Prassitele una graduale accentuazione di questo ritmo ma nessuna ne manca, come se esso fosse il segno più distintivo della sua arte. E si giunge fino all'estremo dell'Apollo Sauroktonos e del Satiro appoggiato, in cui la motivazione dell'eccessivo spostamento delle parti della figura dalla linea perpendicolare è data dalla presenza del tronco d'albero. Questa ricerca di un motivo, per rendere razionale il ritmo, è evidente nell'albero dell'Ermete di Olimpia e nel vaso e nella veste dell'Afrodite Cnidia.

Tutto adunque nell'arte di Prassitele, nudo, ritmo di posizione, espressione del volto, è coordinato al raggiungimento dell'effetto d'insieme che è quello di una delicata bellezza, di un molle abbandono, di un dolce trasognamento. E di questa sua concezione della figura umana egli si è servito per trarre giù gli dèi da quella maestà dell'Olimpo in cui li aveva posti l'arte di Fidia, per collocarli fra gli uomini e al livello dei loro sentimenti. Che cosa infatti si potrebbe immaginare di più umano dell'Ermete che in una sosta del viaggio scherza col fratellino, dell'Afrodite che scende nel bagno, dell'Apollo che tende agguato alla lucertola? E come Prassitele toglie divinità ai numi, così fa più umani quegli esseri selvaggi e protervi che costituivano il corteggio dionisiaco: dà gentile corpo di efebo al Satirello caudato e dalle orecchie aguzze. E siccome gioventù è grazia di forme, figure giovanili sono quelle che egli predilige.

Come concezione generale quindi l'arte di Prassitele segna una reazione a tutta l'arte precedente, specialmente a quella di Fidia. Come espressione del volto essa segna poi particolarmente una reazione all'arte di Skopas. Ma come tutte le reazioni è stata eccessiva. Pur trasportati con gioia nel mondo idilliaco delle sue creazioni, quando giriamo gli occhi su tante figure appoggiate o reclinate abbiamo la sensazione invincibile che così languida mollezza personifichi un mondo senza energia e stanco di spirito. Sentiamo che questa concezione sta per precipitare dallo stile nella maniera. Comprendiamo quindi come l'arte stessa abbia fatto reazione allo stile di Prassitele, l'abbia fatta in quel campo dell'energia e della vigoria che appunto mancava alle figure prassiteliche, e comprendiamo anche come questa reazione sia uscita da quella regione del Peloponneso che nel V secolo aveva conservato con la scuola di Argo e con l'arte di Policleto la predilezione per la robusta figura atletica. Sarà infatti compiuta dal terzo grande artista del IV secolo, da Lisippo di Sicione.

SCULTURA ATTICA DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO. — Ma prima di abbandonare l'arte attica dobbiamo cogliere qualche altro accento di essa. Che grande sia stata in questo secolo la sua influenza, pur decaduta la potenza politica di Atene, non solo lo abbiamo desunto dal carattere fidiaco delle sculture ornamentali dei monumenti funerarî di Trysa e di Xanthos, ma lo constatiamo anche nella decorazione del Mausoleo. Se la sua architettura era opera di un artista di Asia Minore, Pytheos, e a lui si doveva anche la quadriga che lo sormontava forse con le figure di Mausolo ed Artemisia, artisti di scuola attica furono quelli che lavorarono alla sua decorazione. Una tradizione voleva perfino che

vi avesse partecipato Prassitele. Sicuro è ad ogni modo che Skopas ne fu a capo ed egli usciva allora dal suo periodo di attività attica. Del resto ancor più della testimonianza letteraria parla in questo caso il carattere stesso della decorazione. Si è tentato infatti, sulla base della notizia antica che ciascuno degli artisti aveva lavorato ad uno dei lati dell'edificio, di distinguere le parti di Timotheos, di Leochares, di Bryaxis oltre a quella di Skopas, e nelle lastre del fregio con Amazonomachia che si riportano a quest'ultimo (fig. 203) vi sono, pur accanto ad una maggiore violenza di movimenti, ad una ricerca di espressione passionale nel volto, a forme più slanciate, dei caratteri di innegabile parentela con il fregio del tempio di Basse. E anche la statua di Mausolo (fig. 204) per l'espressione languida e malinconica del volto, per la forma voluminosa delle vesti, mostra il riflesso dell'arte attica.

Dello stile di alcuni di questi artisti che hanno lavorato al Mausoleo possiamo farci una idea attraverso altre opere a loro attribuite. Di Timotheos, il più vecchio fra essi, già parlammo trattando delle sculture del tempio di Asclepio in Epidauro.

Di Bryaxis, che era il più giovane e che era forse cario di origine ma attico per scuola, come attesta anche il ritrovamento in Atene della base iscritta di un monumento onorario da lui lavorato, l'attività si prolungò fino verso la fine del secolo giacchè per Tolemeo I creò il simulacro del dio Sarapis che si trovava nel santuario d'Alessandria in Egitto, e guardando questa testa chiomata dalla fronte coperta e dall'espressione oscura (fig. 205), non possiamo fare a meno di ricordare quella di un'altra divinità infera, dell'Eubouleus di Prassitele.

Infine l'arte di Leochares la conosciamo attraverso il suo Ganimede rapito dall'aquila (fig. 207), e quest'opera sicura ha indotto ad attribuire a lui anche l'Apollo di Belvedere (fig. 206) e l'Artemide di Versailles (fig. 208). Le tre sculture appaiono animate da uno spirito opposto a quello di Prassitele, giacchè v'è lo slancio della persona, anzi nel Ganimede v'è, per quanto risolto con un espediente, il tentativo di rappresentare il volo ascendente. E siccome Leochares aveva lavorato insieme a Lisippo, cioè all'artista del movimento e dell'elasticità, il gruppo di una caccia di Alessandro che trovavasi in Delfi, è da domandarsi se questi caratteri fossero originali della sua arte o li avesse tratti dal contatto con l'arte di lui.

Accanto a questi maestri del cui stile qualche cosa intravvediamo, nomi senza contenuto rimangono quelli di altri scultori attici di questa età, quali Silanion ed Euphranor, e dei figli di Prassitele, Kephisodotos il giovane e Timarchos nonostante i tentativi che sono stati fatti per attribuire loro qualcuna delle opere anonime di questo periodo a noi conservate. Solo per Silanion è probabile che suo sia il ritratto di Platone (fig. 230). Poco ad ogni modo potè l'arte di questi minori di fronte all'impronta che in tutta la scultura della seconda metà del secolo segnarono i due genî maggiori, Skopas e Prassitele. L'influenza di Prassitele ad esempio è evidente nella statua di Hypnos che versa il « dolce sonno » sui mortali (fig. 209). Ma l'influenza dell'uno e dell'altro maestro è ancora più chiara in quelle stele funerarie attiche che, pure affidate alle mani di marmorarî modesti, raggiunsero talvolta il grado di capolavori. Così nella stele di Dexileos (fig. 210), del cavaliere che lotta contro l'avversario caduto, v'è ancora nella composizione e nelle forme l'eco dell'arte fidiaca, in quella di Aristonautes, del guerriero all'attacco (fig. 211), e in quella proveniente dall'Ilisso, con il padre che contempla il giovane figlio morto (fig. 212), v'è quella passione dell'atteggiamento, quella specie di consumazione interna dello spirito che solo Skopas aveva introdotto nell'arte. E nella stele di Demetria e di Pamphyle (fig. 213), delle due maestose sorelle, v'è il segno dell'arte prassitelica nella disposizione e nel volume del loro panneggiamento. Ma su queste opere si chiude anche la storia della scultura attica per quanto riguarda una sua capacità creativa originale. Atene avrà nei secoli seguenti qualche artista di cui la tradizione letteraria riterrà degno di conservare il nome, ma la sua funzione direttiva nel mondo antico è finita. La sorte dell'arte attica sarà condivisa dall'arte del Peloponneso, ma prima di spegnersi anch'essa darà ali ad un nuovo genio, al terzo grande scultore del secolo, a Lisippo.

LISIPPO. — Egli ebbe i natali in quella città di Sicione che nel VI secolo a. Cr. era stata onorata dall'arte del bronzista Kanachos e che nella prima metà del IV aveva raccolto nell'opera di una notevole schiera di scultori gli insegnamenti dell'argivo Policleto. Tuttavia di Lisippo la tradizione antica faceva un autodidatta, perchè non solo sarebbe sorto da umili origini, cioè sarebbe stato da principio calderaio (Plin. XXXIV 61), ma avrebbe ascoltato il consiglio del pittore Eupompo, il quale, alla sua domanda quale degli artisti precedenti dovesse seguire, gli avrebbe additato la folla degli uomini, dicendogli che bisognava imitare la natura e non un artista.

La sua età in complesso è determinata dai rapporti che egli ebbe con Alessandro il Grande. Lisippo doveva già essere nel fiore della fama e dell'età allorquando il principe macedone ne faceva il suo scultore aulico, cioè quando stabiliva che solo Lisippo dovesse ritrarre la sua immagine in statuaria come solo Apelle doveva dipingerla e Pyrgoteles inciderla in gemme. Ma egli sopravvisse ad Alessandro perchè nel 314 a. Cr. ebbe rapporti d'arte con Cassandro figlio di Antipatro quando quegli fondò la città del suo nome e dopo il 306 egli firmava ancora una statua di Seleuco re. E siccome un epigramma dell'Antologia (IV 16, 35) fa allusione alla sua verde vecchiezza, dobbiamo pensare che la sua vita si sia prolungata sino verso la fine del secolo, e che quindi la sua nascita debba porsi verso il 370 a. Cr. Del resto solo una vita assai lunga poteva permettergli di creare quelle 1500 statue a cui allude l'aneddoto (Plin. XXXIV, 37) che egli fosse solito mettere in serbo un denaio d'oro dal pagamento di ogni sua opera e che tante monete appunto fossero state ritrovate dal suo erede. Diversa era stata la sorte di Mirone morto così povero che nessuno aveva voluto adire la sua eredità. Ma se Lisippo non era morto in povertà era morto per accanimento al lavoro, cioè d'inedia mentre si affaticava a terminare una statua (Petr. *Sat.* 88).

Per quanto operosa possa essere stata la sua vita, non abbiamo la sicurezza che per lunghi periodi sia trascorsa lontana dalla sua città natale. Opere sue si trovavano a Rodi e a Taranto, in Acarnania e in Tessaglia e certo doveva essersi recato alla corte di Alessandro per poterlo ritrarre, ma in complesso l'attività sua si è svolta nel Peloponneso.

E l'elenco delle sue opere, di cui è serbato ricordo, dà una prima indicazione sul carattere della sua arte. Assai rare sono le sue figure di donna, cioè, a differenza di Prassitele, evidentemente non era attratto dalla bellezza del corpo femminile. Nessuna Afrodite ad esempio era ricordata di lui. Ma anche nelle figure maschili egli preferisce la cerchia umana ed eroica alla cerchia divina. E tra gli dèi predilige i sommi, dal maschio aspetto a quelli dalle forme delicate. Così quattro volte egli aveva rappresentato Zeus. Egualmente nel campo eroico egli era stato attratto solo dalla robusta figura di Eracle: oltre ad averne riprodotto tutte le fatiche in un gruppo complesso, quattro volte aveva rappresentato l'eroe da solo. Eracle era infatti l'eroe atletico per eccellenza. E alla figura umana, particolarmente all'atleta era rivolta l'arte di Lisippo: infatti sette statue di vincitori agonistici sono di lui ricordate e di esse cinque erano in Olimpia. E al medesimo genere apparteneva il suo Apoxyomenos, cioè l'atleta che si deterge con la strigile, come un'allegoria agonistica era il suo Kairos, l'« Occasione ». Una tendenza così netta per la rappresentazione della figura reale dell'uomo doveva di necessità condurre anche ad una predilezione per il ritratto e numerosi sono infatti i ritratti opera di Lisippo oltre a quelli che fece di Alessandro il Grande. Tra essi possiamo anche annoverare i gruppi in cui Lisippo rappresentò le imprese e le cacce di Alessandro e dei suoi compagni. Questo ultimo genere di opere ci richiama infine ad un'altra qualità di Lisippo, che del resto è pienamente corrispondente al carattere naturalistico di tutta la sua arte, ed è la sua abilità nella rappresentazione degli animali. Il genio di Lisippo quindi si annuncia già, anche solo nella scelta dei soggetti, come profondamente diverso da quello di Skopas e di Prassitele, ma si annuncia anche sulla linea di quell'arte peloponnesia che con le creazioni di Policleto aveva portato al culmine l'idealizzazione umana.

Tuttavia, come Skopas e Prassitele avevano fatto reazione alla maestà impassibile delle divinità fidiache, Lisippo reagisce all'impassibile serenità delle figure umane di Policleto. Purtroppo non siamo fortunati per esaminare la sua arte: sono andati distrutti col tempo tutti i suoi originali in bronzo, perchè egli fu esclusivamente bronzista, e dobbiamo contentarci di giudicare di essa soltanto da copie in marmo. Copia romana è quella del suo Apoxyomenos (fig. 214) e copia invece contemporanea è quella del suo Agias (fig. 215), innalzata in Delfi mentre l'originale in bronzo era in Farsalo. Esse ci danno ad ogni modo un'idea dell'arte di Lisippo, quale corrisponde anche al giudizio che ne facevano gli antichi.

Lisippo era considerato per la figura umana come il creatore di un canone opposto a quello di Policleto. Egli, pur mantenendosi fedele alla simmetria, cioè ad una regola di proporzioni tra le varie parti del corpo, modificò la statura salda e quadrata del tipo policleteo e, facendo più piccola la testa e più gracile e più secco il corpo, creò figure che apparivano di maggiore snellezza. Tale è l'aspetto dell'Apoxyomenos e dell'Agias.

Ma egli reagisce all'arte di Policleto oltre che nelle proporzioni nella costruzione del nudo. Noi vedemmo che l'artista argivo, seguendo in questo l'indirizzo generale del tempo che si opponeva alla minuzia anatomica arcaica, aveva ridotto la struttura del corpo umano alla sua forma essenziale, aveva cioè attenuato quel rilievo muscolare che avrebbe dovuto, secondo la concezione arcaica, rappresentare la forza atletica. Per altro scopo, cioè per rendere una costituzione nervosa che bene si accordasse con la secchezza delle membra, Lisippo torna a disegnare nettamente muscoli ed ossa, cioè riapre gli occhi sull'aspetto naturale del corpo umano mentre l'arte policletea li aveva chiusi per seguire una sua immagine interiore, idealmente costruita, di esso. E se a lui appartiene l'Eracle Farnese (fig. 219) si constata che Lisippo non soltanto è stato attento osservatore della struttura anatomica, ma che l'ha esagerata sino all'inverosimile, cioè ha violentato la natura nel corpo, come Skopas l'aveva violentata nel volto, per creare così un'immagine tipica della forza. In questo l'arte di Lisippo oltre che a quella di Policleto appare reazione a quella di Prassitele.

E come nel nudo anche nella posa della figura la sua arte è reazione a quella di Policleto e di Prassitele insieme. Tutto è gravitazione negli atleti di Policleto, tutto è abbandono nei numi di Prassitele: Lisippo vuole invece che le figure appaiano slanciate, e non solo per la piccolezza della testa e per la gracilità delle membra. Egli vi aggiunge l'elasticità: le figure infatti sembrano adergersi per apparire più alte, e ciò Lisippo l'ottiene bilanciandole sulle due gambe fortemente separate, evitando l'abbassamento della spalla e la forte compressione del tronco dalla parte della gamba tesa, e soprattutto alzando la testa dalla parte della gamba flessa. Ne risultano così una posizione instabile, come se la figura dovesse mutarla nell'attimo seguente, e un'evidente volontà di contrastare alla naturale gravità delle membra. Perchè, e questo è uno dei tratti più caratteristici della sua arte, Lisippo crea anche come Prassitele figure in riposo, ma non dà ad esse la calma che viene dalla distensione delle forze: il loro riposo è vigile e inquieto come se per scatto improvviso le figure dovessero rimettersi in movimento. Che siano sedute o che tengano il piede su un rialzo o che si appoggino con tutto il corpo ad un sostegno, clava o tronco di albero, esse frenano la loro elasticità nella posa irrequieta.

L'irrequietezza culmina nella testa. Lisippo è figlio dei suoi tempi. Sa che si vuole ormai riflesso nel volto delle statue un sentimento interiore. Certo non modifica come Skopas fortemente il volto di esse, ma anche egli rende tormentata la fronte con il solco mediano e con il rilievo della parte inferiore, fa profonde le orbite, dà forma piccola ed allungata agli occhi, dischiude leggermente le labbra. L'effetto che ne risulta non è la passione di Skopas e non è il trasognamento di Prassitele, è un'espressione pensosa, una specie di agitazione interna dello spirito che bene si accorda con la struttura nervosa della figura. E come se un fremito percorresse tutto il corpo, egli per il primo ha fatto anche dei capelli un mezzo di espressione dello stato di animo. Per gli artisti del V secolo, per Fidia e per

Policleto, i capelli erano stati ancora come per Mirone un'inerte calotta aderente alla forma del cranio, per Prassitele essi erano stati talvolta qualche cosa di più, un folto ed opaco volume per far meglio risaltare il nitore del volto, per Lisippo sono una massa vibrante che ascende e ricade al disopra e intorno alla fronte, come se nei capelli avesse termine l'elastico ascendere di tutta la figura. Prima di lui solo Skopas, la cui arte era stata animata da un simile senso del movimento, aveva tentato di trarre dai capelli un analogo effetto.

Tale è adunque nei suoi elementi costitutivi, cioè nelle proporzioni, nel nudo, nella posizione, nella testa la figura tipica creata da Lisippo. Aggiungiamo che mentre la figura eretta nell'arte anteriore era stata costruita in modo che braccia e gambe uscissero il meno possibile dal piano del tronco e il tronco compiesse i suoi spostamenti maggiori solo di lato — si ricordino a questo proposito le figure di Prassitele — Lisippo cerca invece di muovere tronco ed arti nel senso della profondità, di rendere così l'effetto che la figura si bilanci oltre che sui fianchi anche dall'indietro in avanti.

Tutti questi caratteri isolati o riuniti hanno permesso di riconoscere l'arte di Lisippo in opere anonime del nostro patrimonio statuario. Così il suo Eros di Tespie si crede che sia conservato nell'Eros che tende l'arco (fig. 216), il suo Poseidon di Corinto nel Poseidon in riposo (fig. 217), il suo Eracle di Sicione nel colossale Eracle Farnese (fig. 219). Ed anche se non sono possibili altre identificazioni l'elasticità lisippea si ha nel Poseidon di Milo (fig. 218), la sua irrequietezza nell'Ermete di Ercolano (fig. 220), nell'Ares Ludovisi (fig. 221), nel Sileno col piccolo Dioniso (fig. 222), come un riflesso dei suoi movimentati gruppi di caccia e di battaglia si ritrova nel sarcofago di Sidone (fig. 224).

Le qualità dell'arte di Lisippo dovevano aver raggiunto il massimo nella sua statua di Alessandro il Grande appoggiato alla lancia. Gli antichi infatti ne elogiavano particolarmente due tratti: l'aspetto leonino che doveva essere certo determinato dalla chioma ascendente e discendente intorno alla fronte, e l'apparente atteggiamento di sfida a Zeus che doveva stare nell'adergersi di tutta la figura e nel volgersi della testa verso l'alto. Una copia di essa sembra che debba riconoscersi in un'erma del Louvre (fig. 225), come forse è conservata in una statuetta di Ercolano la copia di una delle statue di Alessandro a cavallo, appartenente ad uno dei due gruppi di battaglia e di caccia (fig. 226).

Al pari che per Policleto non solo fu grande l'arte del maestro ma numerosi furono i discepoli e la loro attività oltrepassò la fine del secolo. Tra essi dobbiamo annoverare per primi i suoi figlioli Boedas ed Euthykrates. Inoltre dalla sua scuola uscì Eutychides di Sicione a cui si deve l'immagine della Tyche di Antochia (fig. 223).

Mentre il primo dei grandi maestri del V secolo, Mirone, chiude l'età arcaica, Lisippo, che è l'ultimo dei grandi maestri del IV, apre l'età ellenistica. Tra questi due estremi infatti è compresa la gloriosa epoca dell'idealismo nell'arte greca: essa si inizia quando viene abbandonata la minuziosa osservazione anatomica dell'arcaismo, si chiude quando, anche se con altri occhi e con altri scopi, a questa osservazione si torna. Colui che ve la riporta è Lisippo. E tutta l'arte ellenistica poggia su questo insegnamento. Nel vivo rimescolio delle sue varie correnti non andrà perduto ciò che avevano insegnato Fidia e Prassitele, ma da ogni parte la prevalente rappresentazione naturalistica del nudo ci riconduce sull'orma di Lisippo come la passione adunata nel volto ci riporta su quella di Skopas.

IL RITRATTO. — Così pure dalla cerchia di Lisippo esce l'indirizzo naturalistico del ritratto che dominerà nell'ellenismo. Si voleva infatti che fosse stato suo fratello Lysistratos il primo a trarre dal volto la maschera in cera per mezzo di una forma in gesso (Plin. XXXV 153) e ciò indica che, per quanto l'opera sulla cera fosse poi emendata dall'artista, veniva sostituito l'espediente meccanico alla creazione originale. Ma prima di giungere a questo l'arte del ritratto nel IV secolo persiste nella tradizione precedente, quale abbiamo visto rappresentata nella testa di Pericle, contempera cioè la fedeltà dei tratti colla tendenza idealiz-

zatrice. Meraviglioso esempio ne è la statua di Sofocle (fig. 227), perchè difficilmente nell'arte si è raggiunta così alta espressione nella nobiltà del volto e nella dignità dell'aspetto. Così egualmente, per quanto non abbia voluto cancellare le forme spesso spiacevoli della costituzione, l'artista ha cercato con i ritratti di Euripide (fig. 228), di Socrate (fig. 229), di Platone (fig. 230) che nel loro volto fosse impressa quella dignità del carattere e quella vivezza dell'intelligenza che emanava dalla loro vita e dalle loro opere.

CERAMICA E PITTURA. — La ceramica attica, che lasciammo dominatrice ancora alla fine del V secolo, inizia in questo la sua decadenza. Continua ancora a produrre e ad esportare e il suo campo preferito di esportazione divengono ora le coste della Russia meridionale. Ma i suoi prodotti non hanno più la finezza artistica del secolo precedente ed invano si cerca di rimediare con l'aggiunta di colori varî e perfino dell'oro alla povertà della concezione e del disegno. Evidentemente gli artisti stessi non si sentivano orgogliosi della loro opera perchè non vi aggiungono più la firma.

Ma mentre così decadeva la ceramica attica una propaggine di essa prendeva vita nell'Italia meridionale. Varie sono state le fabbriche, ma incerta ne è ancora la localizzazione. Si possono additare particolarmente due indirizzi, quello dell'Apulia e quello della Lucania.

L'Apulia, forse soprattutto nella fabbrica di Taranto, crea grandi vasi che hanno spesso un'ornamentazione plastica dei manici. Al color rosso dell'argilla sono aggiunti il bianco, il giallo, il rosso violaceo. Una parte di questi vasi avevano scopo funerario, come indica il soggetto cioè la rappresentazione del defunto eroizzato nella sua edicola o l'offerta presso la sua stele. Ma numerose sono anche le scene mitiche e in esse l'artista raggiunge talvolta un'espressività tragica che sembra derivare dall'influenza letteraria del dramma. Così abbiamo Fineo perseguitato dalle Arpie (fig. 231), Ulisse che ascolta il vate Tiresia (fig. 232). O dal dramma mitico siamo trasportati nella realtà storica non meno drammatica, come nel vaso dei Persiani (fig. 235). Non di rado poi mito e culto funerario sono insieme riuniti nella rappresentazione dell'Ade (fig. 236), e altre volte il mito è scelto con evidente richiamo alla dottrina dei misterî come nel vaso di Trittolemo (fig. 234). Si vuole infatti che grande sia stata sulla decorazione di questa ceramica l'influenza delle dottrine orfiche.

Alla ceramica apula, se non per forme perchè ha la medesima esuberanza di ornato e di colori, si contrappone per ispirito quella della Lucania. La prima amava la tragedia e la grandezza tragica, questa tratta anche soggetti drammatici ma ama particolarmente le parodie mitologiche delle così dette farse fliaciche e la comica meschinità: riduce quindi nel vaso di Zeus e di Alkmene (fig. 233) il povero padre degli dèi ad un cercatore di avventure notturne. Ma di questa originalità della loro arte dovevano essere superbi i creatori, giacchè si ritrovano qua due artisti che aggiungono la loro firma ai vasi: Assteas e Python.

Arti di imitazione trapiantate in altro suolo, le ceramiche apula e lucana oltrepassarono il IV secolo ma non ebbero lunga durata, e forse alla loro decadenza contribuirono avvenimenti storici, quale l'affermarsi del dominio romano in queste regioni, oltre all'esaurimento della vena creativa.

Ad ogni modo non possiamo ad esse, ramo industriale e provinciale dell'arte greca, chiedere un riflesso della grande arte pittorica. Scuole fiorenti di pittura ebbero in questo secolo Atene e Sicione, ma lo scettro fu tenuto da due artisti di Asia Minore, da Apelle di Colofone e da Protogene di Cauno. E si pensa quale capolavoro debba essersi perduto con l'Afrodite Anadiomene di Apelle che usciva dal mare premendo con le mani gli umidi capelli e aprendo alla luce gli occhi natanti in un desiderio d'amore o con lo Ialysos di Protogene, il giovane eroe eponimo della città rodia, lavoro di sette anni che era stato ridipinto per intero quattro volte. Completamente ignote ci sono le caratteristiche del loro stile: solo dai soggetti che essi trattarono desumiamo che la pittura del secolo dovette essere animata da quella stessa ricerca dell'espressione spirituale che contraddistingue la scultura.

Come per il V secolo anche per il IV i suoi estremi cronologici non aprono e non chiudono un'era nettamente definita dell'arte. Forte era ancora l'influenza fidiaca nei primi decennî del secolo e gli ultimi appartengono già alla nuova età ellenistica. Tuttavia nel suo complesso e particolarmente nell'opera dei tre maggiori maestri di scultura il IV secolo ha un carattere per il quale si contrappone a quello precedente. Il V secolo aveva segnato l'ascensione verso la forma ideale umana si che essa aveva potuto rivestire di solenne maestà le figure degli dèi e di imperturbabile serenità le figure degli atleti. E tutto questo era stato ottenuto mirando alla perfezione della forma corporea. Ma l'uomo oltre che corpo è anima, cioè sentimento e passione; e specchio dell'anima è soprattutto il volto. E l'espressione del volto diviene infatti nel IV secolo il problema centrale dell'arte. A questo problema danno risposta differente i varî artisti e così vediamo contrapporsi e succedersi la passione agitata di Skopas, la molle sensualità di Prassitele, l'irrequietezza pensosa di Lisippo. Ma se lo spirito è nel volto, l'arte, ha ben compreso che specchio volontario può esserne anche il corpo e così abbiamo visto come nella struttura e nella posizione Skopas, Prassitele, Lisippo lo abbiano coordinato all'espressione del volto. In tal modo sono andate perdute quella struttura grandiosa e quel calmo atteggiamento che Fidia e Policleto avevano introdotto con la loro arte ma le forme delicate e la posizione di abbandono hanno accresciuto la sensualità dei volti prassitelici come le snelle proporzioni e l'elastico adergersi delle figure si sono aggiunte all'irrequietezza dei volti lisippei. E di necessità l'arte è tornata a guardare la natura reale dei corpi per trarre da essi uno strumento di espressione da aggiungersi a quello del volto. Così ha aperto la strada all'epoca veniente, all'ellenismo.

ARTE GRECA DEL III-I SECOLO A. CR.

I secoli dell'ellenismo sono quelli in cui intorno alla piccola Grecia, nucleo antico di ricca civiltà, spezzatosi l'impero di Alessandro, si formarono e vissero le grandi monarchie ellenistiche. Giunse così in più lontane terre lo spirito ellenico, ma si spostarono anche verso di esse i centri di cui questa civiltà ebbe nuova fioritura. I nomi di Alessandria, Antiochia, Rodi, Efeso, Pergamo ascendono sfolgoranti sull'orizzonte dell'arte, mentre ne declina impallidito quello di Atene. I compiti dell'arte non vennero quindi più dalle piccole e gloriose città della penisola, ma da queste nuove e rinnovate città d'oriente, alle quali per essere dominatrici fu necessario acquistare dentro pochi decennî uno splendore che apparisse gloria di secoli.

Architettura e scultura furono egualmente chiamate ai nuovi compiti. Non in tutto esse furono originali. Non lo fu l'architettura, arte di meno rapidi mutamenti: creò più grande e più fastoso ma con gli elementi ormai classici che le venivano offerti dalle età precedenti.

L'arte figurata invece, arte di più immediata connessione con lo spirito del tempo e quindi più pronta a rinnovarsi, trovò alimento per un suo ulteriore sviluppo nelle diverse condizioni di vita di questo mondo greco-orientale e in generale nella mutata concezione dell'uomo per il fiorire degli studî scientifici.

Scarse e frammentarie sono le nostre conoscenze della pittura e per lo più si debbono a notizie letterarie: così sappiamo della predilezione per quadri di battaglia, per motivi idilliaci, per soggetti di genere e di natura morta ed anche per episodî mitici trattati nello spirito della rappresentazione drammatica. Attraverso la rielaborazione romana ne troviamo il riflesso nelle pitture parietali di Pompei e di Ercolano e nei pavimenti a mosaico.

Fortunatamente molto di più è conservato della scultura e spesso in opere originali. È quanto basta a farci cogliere i caratteri generali. Anzitutto è da notare per questi secoli la mancanza di grandi artisti che siano dominatori coll'arte loro. Se dei nomi sono conservati essi non lo sono nella grande tradizione letteraria ma occasionalmente per lo più in

fonti romane e a proposito di qualche loro opera trasportata in Roma. È così che giungiamo a sapere degli autori del Laocoonte e del Toro Farnese. Generazioni di artisti le conosciamo solo per Pergamo e Rodi e per lo più dalle iscrizioni conservate dei loro monumenti perduti. E artisti di scarsa fama sono anche quel Damophon di Messene e quell'Euboulides di Atene a cui si voleva ricollegare una pretesa rinascita dell'arte nella penisola.

La mancanza di maestri che imprimessero il loro segno individuale nell'arte spiega il carattere comune di tutta la scultura ellenistica. Non vi sono più come nel V e nel IV secolo genî che reagiscano l'uno all'altro o scuole che si affermino per una loro tradizione. Anche quando, come nel caso di Pergamo e di Rodi, v'è la sicura esistenza di due scuole non si può dire che profondamente si distinguano per soggetti e per stile.

Ed anzi sempre più risulta chiaro che forse non corrisponde a realtà neanche la distinzione di compiti che si pretendeva fare tra l'arte di Alessandria e quella di Asia minore, come se la prima fosse stata incline solo a soggetti di genere tratti dalla vita della strada e avesse avuto una passione per le figure folleggianti degli Amorini e la seconda invece a prevalenza avesse amato il tragico grandioso dei miti.

Mancanza di sommi artisti, di particolari indirizzi di scuole e di diversità di compiti ci induce, fatta eccezione per l'arte di Pergamo e di Rodi, a trattare dell'arte ellenistica, a differenza che per i secoli precedenti, nel suo complesso, cioè distinguendola per soggetti. Quando avremo ascoltato la parola nuova che essa dice nella rappresentazione degli dèi e delle personificazioni naturali, nell'aspetto dei Tritoni, dei Centauri, dei Satiri, nei gruppi mitologici, nelle statue atletiche, nelle figure di genere, nei ritratti, allora potremo, raccogliendo l'insieme misurare il suo contributo nella storia dell'arte greca.

ARCHITETTURA. — Scarso, come fu già accennato, è il contributo dell'architettura. Immensi realmente furono i compiti posti a quest'arte dalla costruzione delle città nuove e dalla rinnovazione delle città antiche, ma sia nel piano generale di disposizione della città, sia nel tipo dei singoli edifici, l'architettura ellenistica visse di ciò che aveva appreso dall'architettura classica. Nuovo non è nè il taglio delle città con arterie principali e secondarie che si incontrano ad angolo retto, perchè già nel V secolo questo piano era stato dettato dall'architetto Hippodamos di Mileto, nè la disposizione ad anfiteatro sulle pendici di una collina, poichè questa già da prima era stata la disposizione logica, imposta più che offerta, dalla natura rocciosa e digradante a mare delle terre bagnate dall'Egeo.

Così egualmente nel tipo degli edifici l'architettura ellenistica elimina e modifica ma non crea. Nulla possiamo ricordare per essa che equivalga alla creazione del tempio dorico e del teatro ch'erano stati così gran vanto per l'arte del VI e del V secolo. Anzi con pedanteria raziocinatrice si giunse a considerare inadatto per templi l'ordine dorico perchè di difettose simmetrie. Ma l'architetto Hermogenes (III secolo a. Cr.) che ad esso fu avverso e che predilesse l'ordine ionico (Vitr. IV 3, 1), lasciando di questo la sua maggiore opera nel tempio di Artemide Leukophryene in Magnesia, apportò nell'ordine ionico modificazioni di proporzioni, soprattutto negli intercolumnî, ma lo conservò sostanzialmente quale esso era.

Nuova realmente nella costruzione del tempio greco in questo periodo può dirsi l'applicazione del capitello corinzio all'intero colonnato. Esso era stato timidamente introdotto per colonne isolate la prima volta nell'interno del tempio di Basse, aveva trovato più larga applicazione nel tempio di Tegea, era stato adoperato nel finto peristilio del bel monumento di Lisicrate in Atene che appartiene ancora al IV secolo a. Cr. (fig. 237) ed ora durante l'ellenismo viene usato per il grande Olympieion di Atene (fig. 238). Ma anche questa applicazione segna soltanto la modificazione di un particolare, non la creazione di una nuova originale struttura, giacchè il tempio rimase nel piano e nell'elevato un tempio ionico.

E a qualsiasi altro monumento necessario per la vita delle città ellenistiche ci rivolgiamo, alle case, ai portici, ai luoghi di adunanza, ai mercati, da per tutto ritroviamo combi-

nati e riadattati solo quegli elementi che l'architettura precedente aveva creato. A che cosa fosse ridotta l'architettura in Atene, città del Partenone e dell'Eretteo, lo indica l'orologio di Andronikos che nel I secolo a. Cr. veniva innalzato sotto l'Acropoli (fig. 239).

La verità è che si è affermata ed elogiata per l'architettura ellenistica un'originalità che non esiste. Essa fu varia ma sostanzialmente non si allontanò dalla struttura rettilinea di colonne e trabeazione dell'architettura classica. Perciò nulla essa ha potuto dare all'architettura romana, la quale fu originale appunto perchè sostituì a questa struttura gravitante una di elevazione, la sua struttura curvilinea dell'arco, della volta, della cupola.

SCULTURA. — Anche la scultura come l'architettura vive in questi secoli di ciò che aveva creato l'arte precedente: non era possibile che andassero spente le voci dei grandi maestri, soprattutto di quelli più vicini, la cui opera non solo si era affacciata alla porta dell'ellenismo, ma nei suoi caratteri di passione, di sensualità, d'irrequietezza, più corrispondeva alla vita agitata e multiforme della nuova epoca. Ma questi caratteri la scultura ellenistica li accentua sino all'esasperazione. Fruga nell'animo degli uomini per trarne allo specchio del volto l'interno tormento dello spirito e spia sui loro corpi ogni particolare di struttura per fare anche di questa un'immagine vibrante della loro agitazione. Va anche più in là e, seguendo l'esempio additato da Skopas nella modificazione anatomica del volto e da Lisippo nella modificazione anatomica del corpo, fa violenza nei suoi elementi alla costituzione dell'uomo perchè da essa più facilmente nasca un'espressione dello spirito.

Dèi ed eroi hanno tutti nel volto e nel corpo il segno di questa concezione. La scultura ellenistica si muove con essi in una sfera di grandiosità tragica. Ma d'altra parte non poteva essere cancellato il riso dalla vita. Se esso era stato maschera impassibile nelle teste arcaiche ora scoppia pieno e giocondo nella faccia tonda dei Satiri e dei Centauri, come una sana beffa agreste agli oscuri volti degli dèi e degli eroi. Anche questo riso come l'affanno o il dolore è un'espressione dello spirito.

Messasi su questa via la scultura ellenistica ha considerato segno di un carattere anche la decadenza apportata dalla vecchiaia e dalla miseria, la deformità della nascita o del vizio, cioè è stata attratta verso i soggetti di genere. Perfino del tipo etnico fa un modello di carattere quando lo fissa nella drammatica morte di un Galata. Naturalmente graditissimo compito è questa ricerca e talvolta questa costruzione del carattere nei ritratti.

Ma non il solo mondo degli uomini grandi si apre più vastamente all'osservazione della scultura ellenistica: soggetto degno le appare anche il bambino per il quale così poco curiosa era stata l'arte precedente. E con il bambino predilige l'Amorino, questo folleggiante semidio che s'insinua in tutte le azioni degli uomini per mettervi spesso il sale di un epigramma.

In complesso adunque la scultura ellenistica ha esteso e approfondito la sua esperienza della natura. Per questo anche l'uomo non le è apparso più essere isolato nello spazio come era stato per l'arte precedente, lo ha visto aderente al paesaggio in cui viveva ed ha dato spesso alla sua azione uno sfondo paesistico tanto nel gruppo statuario quanto nel rilievo.

Commisurati ai compiti sono stati i mezzi di rappresentazione. La scultura ellenistica aduna le esperienze delle età passate e vi aggiunge le sue audacie nuove. Audacissima è nel nudo e nel movimento. Appaiono modestissime innovazioni il ritmo di Policleto, di Prassitele, di Lisippo nella figura stante e in riposo, perfino l'arditezza di Mirone nelle figure in movimento, quando si pongano a confronto la torsione o l'ascensione del corpo nelle statue ellenistiche.

Tanta varietà di compiti raggiunta con tanta ricchezza di mezzi, vogliamo ora esaminarla nelle singole opere.

Dèi e personificazioni naturali. — Corrispondente allo spirito della nuova età è la testa dello Zeus di Otricoli (fig. 240), nella quale fronte e chioma sono state costruite con profondo distacco dalle forme naturali perchè potesse risultarne un carattere di volontà e di potenza ma mitigato dal benevolo sguardo. Così corrispondente alla feconda protezione del

fiume è la personificazione del Nilo (fig. 241), mollemente disteso nel suo letto e paterno e tranquillo pur sotto il tormento degli audaci fanciulli. Nel mezzo della battaglia navale ci trasporta contro la violenza del vento la Nike di Samotracia (fig. 242), che ha veramente nel movimento della veste l'impetuosità aggressiva della vittoria sul mare.

Non più solo l'attributo della cetra come nelle statue del V secolo, ma l'incesso e l'estasi fanno ora di Apollo il divino Citaredo (fig. 243) e l'onda della musica sembra fluire lungo le pieghe armoniose del chitone e del manto. Accanto a lui le Muse della tragedia e della comedia, Melpomene e Talia (fig. 244-245), nella diversità della posa, della veste, del volto, degli attributi, vogliono far comprendere la diversità dell'arte a cui esse presiedono. Quanto la scultura ellenistica potesse essere attratta da questo finissimo compito dello spirito, che era rendere nell'aspetto delle nove Muse il singolo dominio del ritmo, ormai a ciascuna riservato, lo apprendiamo appunto dalla fama di cui godette in Roma il gruppo delle Muse creato dallo scultore rodio Philiskos. Se qualche figura di questo gruppo è conservata nel rilievo dell'Apoteosi di Omero (fig. 246), possiamo indurne anche per l'originale uno dei tratti distintivi della scultura ellenistica, la disposizione delle figure su uno sfondo paesistico: sulle rocce del Parnasso o dell'Elicone il mito poneva appunto il regno di Apollo e delle Muse.

Contro tanta austerità e severità nelle figure degli dèi, irrompe audace o impertinente l'azione o l'aspetto di quegli esseri semidivini, dei quali, al seguito di Poseidon o di Dioniso, la fantasia greca aveva popolato la sterminata distesa del mare o i campi o i boschi della terra. Così il Centauro marino (fig. 247) caracolla e guizza baldanzoso sulla cresta dell'onda, felice di aver rapito la Naiade, e il Centauro vecchio e il Centauro giovane (fig. 248-249), l'uno legato, l'altro sferzato dall'Amore, si contrappongono la tristezza ed il riso. Anche a maggiori variazioni si presta la figura del Satiro. Mentre Prassitele ne aveva accentuato il carattere umano, ora ne è accentuato il carattere animalesco od agreste. Turbina così nel movimento della danza (fig. 250) o è alle prese con la sua ebbrezza per reggersi in equilibrio (fig 251) o ride di pieno cuore mentre porta frutta nel grembo della sua pelle caprina (fig. 252). Ancor più è aderente a questa vita semplice della natura la gentile Panisca (fig. 253) che appare pervicace capretta anche nei tratti umani del volto.

Gruppi mitologici -- Le scuole di Pergamo e di Rodi. — Se il mondo degli esseri soprannaturali oscilla tra la gravità degli dèi e la giocondità dei Centauri e dei Satiri, cupo nella sua grandezza tragica è il mondo mitologico degli eroi.

Il dramma dei Niobidi, che già prima aveva tentato l'arte, è ripreso dalla scultura ellenistica. Ed è posto nel suo ambiente naturale sullo sfondo di un paesaggio roccioso. Al centro del gruppo sta immobile Niobe, madre dolorosa, (fig. 254): e intorno fuggono per le rocce verso di essa i Niobidi (fig. 255-258), ma non sfuggiranno alle frecce degli spietati numi vendicatori. L'antichità era in dubbio se il gruppo fosse di Prassitele o di Skopas: i caratteri stilistici indicano che è prodotto ellenistico di chiara derivazione dallo stile di Lisippo.

Ma se quest'opera sembra così ricondurci verso l'arte della penisola, spetta a Pergamo e a Rodi, cioè a due centri di Asia Minore, di aver portato il gruppo mitologico al massimo dell'espressione passionale.

Il valore e l'abilità politica della dinastia degli Attalidi, dal 283 a. Cr., cioè dall'anno in cui l'astuto capostipite Filetero proclamò la sua indipendenza sino al 133 a. Cr., anno in cui, spentosi il crudele Attalo III, il regno passò per eredità ai Romani, resero questa piccola città della valle del Caico una delle più splendide corti ellenistiche. Insieme alle scienze e alle lettere vi fiorirono le arti. Nella formazione del loro impero gli Attalidi ebbero soprattutto a lottare contro tribù di Galati che si erano trapiantate in Asia Minore e di queste vittorie resero grazie agli dèi con la dedica di opere d'arte che ricordassero il trionfo su questi avversarî.

Così in onore di Attalo I venivano innalzate sull'Acropoli di Pergamo negli ultimi decennî del III secolo dei gruppi statuarî a commemorazione di sue vittorie tanto su Antioco

ierace quanto sui Galati e le basi iscritte che ne sono state ritrovate ricordano, oltre al motivo della dedica, anche i nomi, altrimenti ignoti, degli artisti che vi avevano lavorato. Solo uno, quello di Epigonos, si ritrova nella tradizione letteraria (Plin. XXXIV 84, 88). Di questi gruppi, che erano originariamente in bronzo, sono conservate delle repliche nel Galata morente (fig. 259) e nel Galata che si trafigge dopo avere ucciso la moglie (fig. 260).

Non si sa con sicurezza se ad Attalo I o ad Attalo II, si debba il donario di piccole statue in bronzo che si trovavano sull'Acropoli di Atene e che comprendeva gruppi della Gigantomachia, dell'Amazonomachia, della battaglia di Maratona e della vittoria sui Galati. Anche di questo donario si hanno repliche tra cui quelle di un Gigante (fig. 261), di un'Amazone (fig. 262) e di un Persiano (fig. 263), morti.

Offerta di Eumene II a Zeus e ad Athena egualmente per vittorie anche sopra i Galati fu tra il 180 e il 160 a. Cr. il grande altare innalzato al di sopra del mercato di Pergamo, e il cui basamento era ornato con scene della Gigantomachia (fig. 264-265). Degli artisti che lavorarono per Eumene II quello che ha anche una menzione nella tradizione letteraria è Phyromachos (Plin. XXXIV, 84).

La scultura di Pergamo abbraccia così più di un secolo e comprende almeno due generazioni di artisti. Non aveva certo una tradizione locale a cui riannodarsi e solo per il mecenatismo dei principi e per le favorevoli condizioni politiche che posero ad essa compiti grandiosi s'innalzò al di sopra di tutta la scultura ellenistica, pur conservandone i caratteri generali.

Anzitutto essa è pervasa da uno spirito tragico che porta al culmine l'espressione della lotta, del dolore e della morte. Le fortunate campagne contro i Galati le permettono di cogliere in questo singolare tipo etnico del barbaro il sublime del suo carattere fatto di orgoglio e di disprezzo della morte. Il crudele saccardo si trasfigura così nella luce di un eroe, e l'avvenimento storico diviene impresa mitica e può essere collocato accanto a quella degli dèi contro i Giganti e dei Greci contro le Amazoni. Con eguale spirito tragico questa scultura tratta il soggetto della Gigantomachia. Per quanto alla sconfinata fantasia dell'immagine e della parola non possa mai tener dietro la forma plastica che ha le sue necessarie limitazioni nella realtà corporea, l'artista che nel fregio dell'altare di Zeus espresse il cozzo violento tra i Giganti e gli dèi ebbe certo dinanzi agli occhi della mente la terribile visione che ancor oggi si avventa dai versi di Esiodo (*Theog.* 678 ss.) allorquando questi descrive il rimbombare del mare, lo scuotersi della terra, il gemere del cielo, il propagarsi del fremito sino all'oscuro Tartaro, e in mezzo a tutto ciò il saettare di Zeus per cui arde il suolo, ribolliscono le onde dell'oceano e rimangono avvolti e accecati i Giganti dalla vampa fumosa.

A tanta grandiosità di concezione corrispondono i mezzi di cui la scultura pergamena dispone. I corpi sono modellati talvolta con una sapienza anatomica, il più spesso con un esagerato sviluppo di ossa e di muscoli, che sembra quasi che i petti debbano schiantare per la formidabile pressione interna di questa volontà di violenza.

Questa violenza nello stesso tempo dà alle figure un'arditezza di movimento, che pare esagerata anche per il tumulto di una battaglia. E come se gli scultori avessero negli occhi l'atroce spettacolo del campo disseminato di morti, non sono soltanto lo slancio dell'attacco e della difesa, l'intreccio del corpo a corpo che attraggono la loro arte, ma anche l'abbandono delle forze nel ferito morente o l'irrigidirsi della persona nella morte, sia che stramazzi per il suo peso inerte sia che già abbia disteso le membra sulla terra pietosa. E anche nella posizione diversa della morte, quest'arte distingue e fissa dei caratteri.

Le vesti sono pari ai corpi: se esse debbono accompagnare il loro movimento par che negli incavi agitati e profondi s'ingorghino le raffiche di una tempesta, si dispongono invece in tranquille e regolari pieghe quando hanno da coprire l'immobilità della morte.

Ma il carattere è soprattutto fissato nelle teste. Ed è carattere di passione: lo è talvolta anche nel volto del morente o del morto, come se dovesse conservare oltre la soglia della vita l'accanimento e la ferocia con cui aveva lottato. Tale espressione è raggiunta per lo più

secondo il modello dell'arte di Skopas, con la trasformazione anatomica dei tratti, sicchè il volto diviene maschera fissa di un determinato sentimento. Anzi tale sistema è portato alle conseguenze estreme, perchè più accentuate sono la forma tormentata della fronte, la profondità dell'orbita, la convergenza degli occhi, la voluminosità scomposta dei capelli. Ma accanto si fa valere anche una più precisa osservazione della natura, sia nella rappresentazione del tipo etnico del Galata sia nel tentativo di fissare coll'istantaneo giuoco dei muscoli e della pelle qualche altro stato di animo, quale la lotta della volontà contro il sopravvenire della morte nel Galata morente e quale la sfida al nemico nel Galata che si trafigge.

Sulla via stessa dell'arte di Pergamo sta l'arte di Rodi, che se ne direbbe la continuatrice diretta se non sapessimo che comuni sono i caratteri di tutta la scultura ellenistica. Dalla fortunata resistenza all'assedio di Demetrio Poliorcete (303 a. Cr.) sino alla fine del I secolo a. Cr. Rodi, potente per la sua flotta e ricca per i suoi traffici, ebbe due secoli di prosperità e di splendore. Coltivate furono le arti, e notizie letterarie e ritrovamenti di basi con iscrizioni di artisti hanno dimostrato che ebbe per più generazioni una scuola fiorente di scultura. Possiamo immaginare che essa alle origini abbia preso ispirazione dall'arte di Lisippo, giacchè opera del maestro sicionio era la quadriga del Sole (Plin. XXXIV 63) e opera di un suo scolaro, Chares di Lindo, era il colosso innalzato all'ingresso del porto della città. E tra le creazioni che aveva nonobilitato quest'arte rodia, abbiamo già ricordato il gruppo delle Muse di Philiskos (I sec. a. Cr.).

Ma essa al pari dell'arte pergamena ebbe come suo peculiare carattere la passione per il tragico espresso nel gruppo mitologico. Ne è conservato il capolavoro nel Laocoonte (fig. 266), opera di Agesandros, Polydoros e Athanodoros. Esso ci mostra che quest'arte non può comprendersi distaccata da quella di Pergamo. Sembra quasi che il modello per la figura del sacerdote troiano l'abbia data l'Alkyoneus nel fregio della Gigantomachia. Celebrato da Plinio come un portento dell'arte, fu rinnovata questa celebrazione quando la scoperta fortuita lo ritrasse alla luce al principio del cinquecento. Naturalmente si è reagito più tardi a tanta ammirazione e con compiacenza si è insistito su quanto di manierato e di virtuoso esso ha nella concezione e nelle forme. Ma nessuno in fondo sa sottrarsi al fascino di quest'opera che per potenza di espressione è senza rivali in tutta l'arte umana, e che dà realmente la sensazione della carne straziata dal morso serpentino e del terrore urlante in uno sforzo senza speranza.

Pergamo e Rodi furono dunque le dominatrici nella scultura di questi secoli e tra esse si oscilla nell'attribuzione di quanti altri mai gruppi di soggetto mitologico e di carattere drammatico è ricca questa età, perchè in tutti ritroviamo i segni della loro arte comune. Questo è il caso del gruppo di « Menelao e Patroclo » (fig. 267), che sullo sfondo epico della guerra troiana imprime nell'azione e nel volto dell'eroe omerico il carattere della fedeltà e del valore. E all'arte di Pergamo richiama per il tipo etnico e per la struttura del corpo lo Scita nel supplizio di Marsia (fig. 268-269), mentre la testa angosciata del Sileno e il naturalismo del suo corpo legato ed appeso mettono nelle vene lo stesso brivido del martirio di Laocoonte. E per Rodi era stato creato da due artisti di Tralle, forse ivi immigrati, Apollonios e Tauriskos, il « Toro Farnese » (fig. 270).

E quando quest'arte mitologica dell'ellenismo abbandona il dramma e il supplizio cerca egualmente la delineazione di un carattere con la singolarità di una situazione e si vale del sonno nella figura di Arianna (fig. 271) per fissare il suo fato tra l'abbandono di Teseo e l'arrivo di Dioniso. E non solamente qui il sonno serve a questo scopo come aveva servito il riposo della morte agli artisti pergameni: al sonno inquieto di Arianna si contrappongono quello affannoso e tragico della « Medusa Ludovisi » (fig. 272), testa appartenente forse alla statua di un'altra eroina del mito, e quello di stanchezza fisica del bell'Endimione (fig. 273),

Atleti. — Il corpo dell'atleta negli agoni era stato sino dalla scultura arcaica la prima scuola per l'occhio dell'artista greco nella riproduzione del nudo. Il raggruppamento del

pentatlo, cioè dei tre esercizî leggeri, la corsa, il giavellotto e il salto, e dei due esercizî gravi, la lotta e il disco, nei quali egualmente tutte le membra dovevano essere addestrate perchè ne fosse espresso il massimo di vigoria e di elasticità, indica che l'ideale a cui mirava la civiltà greca era l'armonico sviluppo dell'intero corpo e non la deformazione di una sola parte di esso. In egual modo la scultura aveva sempre evitato il segno dell'esclusivo esercizio. L'aveva soprattutto mostrato l'arte di Policleto che nel suo ideale di un tranquillo aspetto della figura aveva attenuato il rilievo muscolare e l'aveva ricondotto dentro l'involucro unitario dell'intero corpo. A questo aveva fatto reazione Lisippo non tanto nella figura dei suoi atleti in cui, pur con accenti di maggiore naturalismo, aveva mantenuto questa unità di struttura, quanto nella sua figura di Eracle in cui aveva deformato con la contrazione la massa muscolare per crearne l'ideale dell'irresistibile forza.

E su questa via additata da Lisippo si pone la scultura ellenistica. Forse vi fu trascinata anche dal mutamento avvenuto nella vita antica per cui negli agoni non dominavano più i nobili giovani, eletta rappresentanza delle stirpi, ma i professionisti del mestiere, gli eroi del ferreo pugno. Non è più la bellezza del corpo nel fluire armonioso dei suoi piani che attrae l'artista, ma anche qui è la delineazione del carattere reso con l'esagerazione reale od inventata della sua anatomia.

Così il « Gladiatore Borghese » (fig. 274), è l'immagine portata all'estremo dell'individuo che si slancia all'attacco. In esso tutti i muscoli sono scattati contemporaneamente come molle e dello scatto mantengono la tremula vibrazione. Se in questa figura le proporzioni e il volto ci riconducono sulle orme della tradizione lisippea, propria dell'arte ellenistica è la concezione del nudo che, per quanto riveli nella sua eccessiva scienza lo studio sul tavolo anatomico e renda quasi l'effetto del corpo scorticato, è più di quel che sembra lontana dalla realtà perchè è violentata convergenza di ogni elemento alla costruzione di un tipo.

Dalla medesima concezione è uscito il gruppo dei Lottatori di Firenze (fig. 275), ma raggiunge l'effetto per altra via. Nel Gladiatore tutto è minuto e stirato, qua tutto è polposo e tondeggiante: tuttavia questa somma di muscoli contratti è così lontana dalla natura, anche nello sforzo della lotta, quanto lo è la distensione di quelli del Gladiatore nel suo saettare all'attacco.

Ma l'opera più significativa dell'ellenismo in questo campo è la statua del Pugilista del Museo delle Terme (fig. 276), perchè il carattere non v'è soltanto nel tronco e negli arti che presentano con vivezza impressionante le deformazioni apportate ai muscoli e alle ossa dalla forza martellante e dalla resistenza martellata, ma v'è, e in maggiore misura, nella testa ammaccata e intontita dal recentissimo cimento e la cui ottusa brutalità fa pensare alla brutalità non minore degli spettatori plaudenti. E per quanto grande sia la forza espressiva di quest'opera e la mente si inchini al magistero dell'arte non si può respingere un sentimento etico che segna una crinatura nella nostra ammirazione: si pensa cioè da un lato con rammarico a qual punto di fedeltà alla natura deformata sia giunta la statuaria che in origine aveva fatto gli atleti simili agli dèi e dall'altra quale più elevato senso morale avesse dovuto avere in questo campo la civiltà greca più antica se aveva con tutti i mezzi tentato di togliere a questi agoni ogni carattere di brutalità e se un giorno aveva dichiarato vincitori e innalzato statue al pancraziaste Arrachion di Figalia e al pugilista Kreugas di Epidamno uccisi bestialmente dalla crudele ira dei loro avversarî (Paus VIII 45).

Figure di genere. — Ma l'arte ellenistica ogni tanto pone il lampo di un sorriso in mezzo alla serietà della vita e lo fa balzare dalla parodia. Essa che aveva creato il Pugilista passa dallo stadio al cortile e fa rivivere l'accanimento della lotta nel gruppo del fanciullo che strozza l'oca, opera di Boethos (fig. 277). È un soggetto di genere tratto dalla vita reale ma che permette a questa scultura di mostrare la sua valentia nell'osservazione del corpo infantile e di far sorridere sulla caparbietà del fanciullo e sulla sfortunata sorte dell'oca.

Torna poi a rifarsi drammatica e a compiacersi nel tragico quotidiano della vita allorquando, guardandosi intorno egualmente tra le persone della strada, passa dal corpo gras-

sottello del fanciulletto a quello smagrito dalla vecchiaia e dal mestiere e crea le statue del Pescatore (fig. 278) e della Contadina (fig. 279). Anche qui ci si domanda con sorpresa come un'arte la quale aveva lavorato per secoli all'idealizzazione della figura umana potesse compiacersi di così miserevole spettacolo di ossa aguzze, di carni flosce, di pelle raggrinzita.

E la scultura ellenistica in questo campo tocca l'estremo raccogliendo in una sola figura la miseria fisica e la miseria morale, quando sulle ginocchia della Vecchia ubbriaca (fig. 280) pone come strumento della sua canora allegria il vaso del vino. Par di leggervi il sarcasmo di un epigramma: la musica non esce solo dalla cetra di Apollo!

Naturalmente in queste figure di genere non sempre di necessità il modello ne deve venire dai soggetti della strada nella repugnanza del loro aspetto: per un'arte così acuta osservatrice come quella ellenistica il carattere può balzare anche solo dall'atteggiamento, dalla veste, dall'acconciatura. Vi sono cioè anche in questi secoli dei distretti tranquilli della scultura, in cui l'artista, pur imprimendo nelle nuove creazioni i segni del nuovo spirito, non manda perduta per intero una così grande esperienza di forme ideali quale era quella che all'ellenismo perveniva dai secoli precedenti. Da questo sano equilibrio fra le due tendenze è uscita la «Fanciulla d'Anzio» (fig. 281). Essa è in fondo una figura di genere perchè è un'ancella del tempio, ma se la semplicità dell'acconciatura e la rozzezza della veste segnano il suo stato servile, ha ancora nel volto e nell'atteggiamento qualche cosa dell'antica grazia.

Ritratti. — Un campo che doveva aprirsi per intero allo spirito dell'arte ellenistica era quello del ritratto, in cui essa poteva seguire la sua tendenza alla delineazione dei caratteri attraverso una precisa osservazione della natura e talvolta giungere alla ricostruzione di essi con elementi liberamente scelti. Non che tutto questo non si fosse tentato anche prima. Una notevole fedeltà naturale l'avevamo colta già nel IV secolo nel ritratto di Socrate, la ricostruzione ideale di un carattere nel ritratto di Euripide, ma prevalente c'era apparsa ancora la compiacente idealizzazione nel ritratto di Sofocle e in quelli di Alessandro.

Ora invece il ritratto ellenistico apre la sua serie con la statua di Demostene (fig. 282), che ha nei tratti del volto la stessa vecchiezza triste del Pescatore. Ed anche se dobbiamo vincere ogni dubbio che intorno a questo volto abbia lavorato non poco la fantasia dello scultore, perchè la statua, opera di Polyeuktos, fu innalzata nella piazza di Atene più di quarant'anni dopo la morte di Demostene (322 a. Cr.), la ricerca del carattere è evidente nella posa e nella trascurata disposizione del manto.

Appunto perchè sono invece esatte riproduzioni contemporanee dal vivo tale delineazione di un carattere desunto dalla loro vita e dalle loro dottrine non risulta nei ritratti di Epicuro (fig. 283) e di Zenone (fig. 284). Come spesso, l'uomo non porta qui impressa sul volto la natura del suo ingegno e del suo animo.

E scialbe ricostruzioni guidate solo dalla preoccupazione di porre tra esse un contrasto di forme fisiche, come se queste bastassero a richiamare il contrasto della loro arte di storici, sono i ritratti di Erodoto (fig. 285) e di Tucidide (fig. 286) riuniti nell'erma comune.

Ricostruito invece con mirabile forza di caratterizzazione è il ritratto di Omero (fig. 287). Alla scultura ellenistica dovette apparire compito degno del suo spirito antitetico, quello di creare l'immagine del «cieco veggente» e del suo naturalismo quello di rendere nella cava orbita, tra il battere delle palpebre, i piccoli occhi atrofizzati che fissano e non vedono.

Ed una volta avviatasi anche per il ritratto alla rappresentazione della deformità poteva riannodare questo ramo a quello delle figure di genere creando l'immagine squallida di Diogene (fig. 288) e quella infelice di Esopo (fig. 289). Ma sempre per amor di contrasto tra il corpo e lo spirito poneva nel volto dell'uno e dell'altro quanto è necessario per far dimenticare la pochezza delle membra: la spiritualità aggressiva del filosofo e l'arguzia bonaria del favolista.

Arte classicheggiante. — Ogni soggetto della scultura ellenistica ci ha riportato a quello che è il suo tratto fondamentale, il naturalismo. Ma la scultura ellenistica è un'arte che non riposa: essa obbliga ad una continua tensione della mente perchè si possa cogliere attraverso

le forme complicate e tormentate la parola che l'artista vuol dirci. Nelle sue figure più significative l'occhio dello spettatore è costretto a correre irrequieto tra i rilievi della massa muscolare, lungo la profondità delle pieghe del vestito, tra gli incavi e i risalti del volto, perfino talvolta intorno all'intera figura per coglierne la posizione in una veduta che appaghi, ed esce insoddisfatto da questo sforzo di osservazione incompleta. Ma non solo l'occhio si stanca, si stanca anche l'anima. Essa finisce per sentire l'oppressione di questo mondo tragico e doloroso, di questa eccessività nell'azione, di questa insistenza sul deforme e sul vecchio: anche il riso dei Satiri finisce per risuonare sguaiato e dispiacevole, anche le imprese dei fanciulletti e degli Amorini diventano tediose nella loro petulanza.

Questo sentiamo noi e questo debbono aver sentito gli antichi. E dal loro sentimento è uscita la reazione. È la reazione classicheggiante. Questo ritorno all'antico, che era un ritorno al semplice e al moderato, si è fatto valere appunto quando la scultura ellenistica ha finito per divenire oppressiva con la sua passione per l'esagerato ed il complicato. E questa tendenza ha trovato i suoi esponenti da una parte nella scuola di Pasiteles, multiforme artista che visse in Roma nel I secolo a. Cr., e dall'altra in un gruppo di artisti neoattici che nello stesso secolo e nel secolo seguente lavorarono egualmente per Roma marmi con rilievi per ornamento di giardini.

Fenomeno notevole è quindi che questa tendenza classicheggiante sembra essersi affermata soprattutto per l'influenza del gusto romano, come alle richieste di Roma si deve il largo sviluppo che assunse, a cominciare da questo tempo e in queste medesime cerchie di artisti, la moda di fare copie in marmo e in bronzo di opere dell'arte classica, moda provvidenziale per noi giacchè a queste repliche romane dobbiamo se spesso ci è stata conservata un'immagine più o meno fedele di capolavori perduti.

Vasto era adunque il campo in cui poteva spaziare quest'arte classicheggiante. Essa sfarfalla per tutte le epoche e intorno a tutte le opere: è ben possibile anzi che una grande quantità di quelle statue romane che popolano i nostri musei, e che non possono acquistare un posto definito nell'arte perchè al loro aspetto classico manca appunto la finezza dello stile classico, siano prodotti di questa tendenza.

Di questa eclettica scelta di soggetti dà appunto prova la scuola pasitelica che nell'Atleta opera di Stephanos (fig. 290) ritocca una statua giovanile di tipo attico od argivo della prima metà del V secolo e nel gruppo di «Oreste ed Elettra», opera di Menelaos scolaro di Stephanos (fig. 291), riunisce due statue che richiamano all'arte di Prassitele e di Lisippo. Maggiori anche sono i salti che fa l'arte neoattica giacchè nel rilievo delle Danzatrici (fig. 292) traduce modelli di arte postfidiaca e nella base con Eracle ed Apollo (fig. 293) accentua leziosamente le forme dell'arte arcaica.

Se non possiamo parlare di originalità nè di compiti nè di stile, possiamo tuttavia cogliere la tendenza generale di quest'arte. Dovunque tocca, essa semplifica ed attenua, ingentilisce e raffredda, vuole cioè che l'occhio stanco della complicata arte ellenistica si riposi e si attardi con soddisfazione su nudi levigati, su vesti fluenti, su volti tranquilli. Perfino la leziosità arcaistica di acconciature, di vesti, di atteggiamenti, di cui tanto si compiace, esce da questa passione riposante per la simmetria e per il ritmo. Quest'arte classicheggiante va a scovare il nemico perfino nel suo campo e nel Fanciullo che si toglie la spina (fig. 294) traduce in aspetto composto e delicato un soggetto di genere della scultura ellenistica.

E così il ciclo dell'arte greca è chiuso. Vi hanno posto il sugello i secoli dell'ellenismo. E sembra chiuso secondo quello svolgimento naturale dei fenomeni che appaga il nostro spirito logico.

L'arte delle origini aveva posto il problema della figura umana, l'arte del V secolo con Fidia e con Policleto aveva portato al culmine l'idealizzazione della sua forma corporea, l'arte del IV con Skopas, con Prassitele, con Lisippo aveva mostrato che accanto alla per-

fezione del corpo v'è nell'uomo un'espressione dell'anima, l'arte dell'ellenismo moltiplica ed accentua questa preoccupazione ed accresce la sua osservazione della natura per porre non nel solo volto ma in tutta la figura l'impronta dello spirito. E così la folla tumultuosa dei sentimenti, delle passioni, dei dolori, delle miserie umane, l'agitazione incontinente non solo nei moti dell'anima ma anche nei movimenti del corpo battono alla porta della scultura ellenistica e imprimono il loro carattere nelle figure degli dèi, degli eroi, degli atleti, degli uomini. Ma se con l'arte ellenistica sono stati moltiplicati gli accenti dello spirito è andata perduta e per sempre quella serenità tranquilla che era stata il fascino dell'arte delle origini e del V secolo e che aveva conservato ancora note così attraenti nell'arte di Prassitele. E non poteva certo essa riprendere vita nella resuscitazione artificiosa dell'arte classicheggiante.

Adunque come la Sfinge ad Edipo la civiltà greca aveva posto all'arte l'enigma dell'uomo. E l'arte ha fatto come il titano Prometeo: con l'argilla ha creato il suo corpo e col fuoco rapito al cielo vi ha immesso l'anima. E dopo averlo studiato nel corpo e nell'anima, dopo averlo sollevato maestoso sulla cima dell'Olimpo ed averlo raccattato miserabile nella volgarità della strada si è accorta che finito era ormai il suo compito: l'aveva preso dalla terra e l'aveva ricondotto in terra. E la sua storia si chiude non perchè sia esaurita la maestria dello scalpello, ma perchè un'altra civiltà, la romana, con altre concezioni e con altri bisogni si affaccia all'orizzonte. L'uomo che essa vede, e che riuscirà ad ispirare una nuova ed originalissima arte, non è più quello dell'immaginazione, astratto come tipo o come carattere dalla realtà anche quando nella più cruda realtà ne è stata studiata la triste deformazione, è l'uomo aderente alla vita storica e politica, è l'imperatore, è il legionario, è il magistrato, è la folla togata, è l'uomo della potenza romana nel mondo.

LA SFINGE PONE AD EDIPO L'ENIGMA DELL'UOMO.
COPPA ATTICA — *MUS. GREGORIANO, ROMA.*

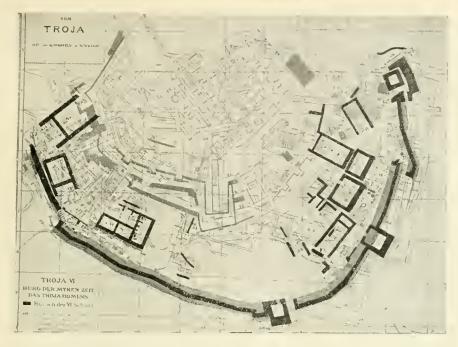



Fig. 1. - PIANTA DI TROIA — MURA ED EDIFICI DEL VI STRATO.

Gli scavi condotti prima da H. Schliemann (1870-90) e poi da W. Doerpfeld (1893-94) sulla collina di Hissarlik presso l'antico corso dello Scamandro hanno rivelato l'esistenza di nove strati, di cui i primi cinque appartengono alla civiltà preistorica, il VI corrisponde alla Troia di Omero, il VII e l'VIII sono di tarda età greca, il IX è di età romana. In mezzo al groviglio delle costruzioni di tutti gli strati sono qui accentuati in nero il giro di mura e gli edifici della città dell'Iliade. Per quanto tentata non è possibile un'identificazione precisa della torre e della porta Scea ricordata da Omero.

Fig. 2. - TROIA — PARTE DEL MURO ORIENTALE DELLA CITTÀ DEL VI STRATO.

Tutto il circuito delle mura misurava circa 540 m. Nel tratto qui rappresentato resulta costituito da un basamento a scarpata dell'altezza di circa m. 6 e dello spessore di m. 5, sul quale innalzavasi un muro perpendicolare, forse di eguale altezza ma di minore spessore. Il basamento è formato da piccole pietre quasi rettangolari, il muro superiore era in origine in mattoni crudi. Dal muro si distacca il lato settentrionale della grande torre di difesa ad oriente. 1400-1300 av. Cr.

Fig. 3. - TIRINTO - TRATTO DELLE MURA A SUD-OVEST.

Nella pianura di Argo, a pochi chilometri dal mare, su una collinetta si elevano le mura di fortificazione della τειχιόεσσα Tirinto. Esse hanno presso a poco un circuito di 700 m. e racchiudono un'acropoli alta e una città bassa. Sono costruite con grossi e rozzi blocchi. Si calcola che in qualche punto avessero l'altezza di 20 m. e lo spessore di 8 m., e nel loro spessore ad est e a sud si aprono delle formidabili casematte a volta acuta. Queste mura grandiose apparivano agli antichi opera favolosa dei Ciclopi (Paus. II 25, 8; VII 25, 5) e degne di essere paragonate alle piramidi di Egitto (Paus. IX 36, 5). 1400-1300 a. Cr.

Fig. 4. - PORTA DEI LEONI — MICENE.

Nel fondo della pianura di Argo sta Micene, l'εὐκτίμενον πτολίεθρον di Agamennone. La sua porta d'ingresso è sormontata da una lastra a rilievo. Arma parlante della città o simbolo di difesa, due leonesse erette ed affrontate araldicamente ai lati di una colonna di tipo miceneo, rastremata in basso, volgevano minacciosamente la testa di prospetto (Paus. II 16, 5). 1400-1300 a. Cr.

Fig. 5. - «TESORO DETTO DI ATREO» — MICENE.

La tomba, già nota agli antichi come Tesoro di Atreo o Tomba di Agamennone (Paus. II 16, 6), è una delle più grandiose costruzioni micenee. Si vedono qui il corridoio di accesso o dromos e la porta di fondo da cui si passa nella sala a cupola (alt. m. 13,60, dm. m. 15,25). 1400-1300 a. Cr.

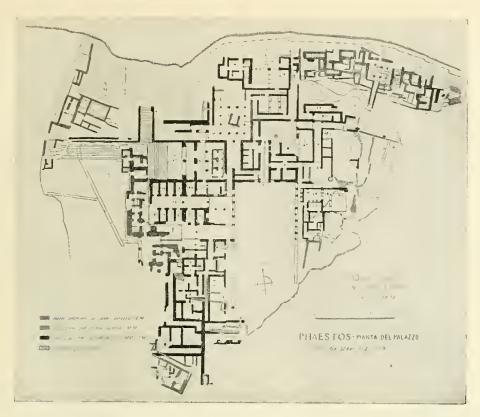



Fig. 6. - PIANTA DEL PALAZZO DI PHAISTOS.

L'acropoli di Phaistos si eleva sulla costa meridionale di Creta. Il suo palazzo è stato rimesso alla luce dagli scavi ivi condotti dagli Italiani F. Halbherr e L. Pernier (1900-1909). Si distinguono due epoche nella sua costruzione. Il palazzo più antico, che risaliva al 2000-1800 a. Cr., dopo essere stato distrutto da un incendio, fu in gran parte ricostruito nel 1700-1600 ma fu nuovamente distrutto e per sempre nel 1300 a. Cr. Il palazzo è disposto con i suoi numerosi quartieri e magazzini intorno ad un vasto cortile centrale. In più punti aveva anche un piano superiore.

Fig. 7. - AREA TEATRALE CON SCALEE NEL PALAZZO DI KNOSSOS.

Knossos, la città del mitico re Minosse, è a pochi chilometri dal mare sulla costa settentrionale di Creta. Il suo palazzo, che l'antichità identificò col favoloso Labirinto, è stato scavato dall'inglese A. Evans (1900-1905, 1913). Sorto per la prima volta nella stessa età di quello di Phaistos, fu soggetto ad analoghe distruzioni e ricostruzioni. L'area a scalee qui riprodotta si trova nell'angolo nord-ovest. Una simile costruzione più grandiosa v'è nell'angolo nord-ovest del palazzo di Phaistos. Come luogo destinato a rappresentazioni e cerimonie, è esso, in forma rettangolare, il precursore del teatro greco classico.

Fig. 8 - CORTILE CENTRALE DEL PALAZZO DI PHAISTOS.

È qui rappresentato l'angolo di nord-ovest, con la scala di accesso al piano superiore. L'intero cortile misura m. 51, 50 per 22, 30, ciò che dà un'idea dell'ampiezza di tutto il palazzo. Sui lati orientale ed occidentale esso è delimitato da una fila di pilastri e colonne, sul lato settentrionale invece da un muro sul quale si apriva un corridoio di accesso agli appartamenti più interni. Il lato meridionale è distrutto. Il pavimento è lastricato con placche rettangolari di calcare. Il cortile apparteneva già al palazzo più antico.

Fig. 9 - CORRIDOIO CON MAGAZZINI NEL PALAZZO DI PHAISTOS.

Questa parte occidentale del palazzo accanto al grande ingresso era solo accessibile dal cortile centrale per mezzo di una sala a colonne e pilastri. Sui lati del corridoio si aprono dei magazzini, i quali erano destinati a contenere le ricche provviste dei principi di Phaistos. Nel mezzo del corridoio si innalza un pilastro rettangolare il quale, anzichè essere un simbolo di culto, come si vuole riconoscere altrove, doveva avere una funzione architettonica di sostegno per i vani del piano superiore. Corridoio e magazzini appartengono alla seconda ricostruzione del palazzo.

Fig. 10 - AFFRESCHI PARIETALI DEL PALAZZO DI HAGHIA TRIADA — *MUSEO, CANDIA.*

Questo palazzo occupa una collina ad occidente dell'acropoli di Phaistos ed è così chiamato da una chiesetta di S. Trinità, sorta sul luogo. Lo scavo del palazzo fu fatto da F. Halbherr (1902). Uno dei vani era decorato di affreschi, mirabili per la vivacità dei colori e la naturalezza dei soggetti. Il frammento a sinistra presenta una pianta fiorita e dei tralci di edera scendenti dalle rocce. Nel frammento a destra in un paesaggio simile un gatto selvatico tende agguato ad un fagiano. Il palazzo e le sue pitture risalgono all'incirca al 1600-1500 a. Cr.

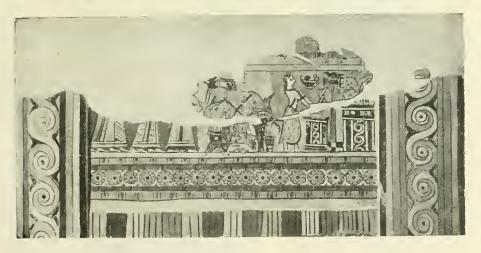



Fig. 11 - SARCOFAGO DI HAGHIA TRIADA — *MUSEO, CANDIA.*

È stato trovato in una tomba a poca distanza dal palazzo. È in calcare rivestito di stucco ed è dipinto. Su una delle facce, a destra, il defunto dinanzi alla porta della sua tomba riceve delle offerte. A sinistra una donna versa del liquido in un vaso tra due tronchi di palma sormontati dalla doppia ascia e da un uccello, mentre un'altra donna porta due secchi e un uomo suona la cetra. A questa scena va unita quella della faccia opposta, dove,presso un bue già ucciso per il sacrificio, una donna liba dinanzi ad un terzo tronco simbolico e a due altari. Alla cerimonia partecipano il flautista e altre donne. 1500-1400 a Cr

Fig. 12 - VASO DEI MIETITORI — DAL PALAZZO DI HAGHIA TRIADA — *MUSEO, CANDIA.*

È in steatite nera e ne manca la parte inferiore che era anch'essa emisferica. È decorato a rilievo. Precede un duce vestito di corazza squamata e con bastone sulla spalla. Lo seguono quattro coppie di uomini con berretto e armati di un particolare strumento costituito da un falcetto a lungo manico, sul quale si inastano delle verghe flessibili. Vengono poi un suonatore di sistro, tre cantatrici e altre sei coppie simili alle precedenti. Più che un ritorno vittorioso da una spedizione militare sembra una sfilata festosa e canora di mietitori. 1600-1500 a. Cr.

Fig. 13. - RHYTON CON SCENE ATLETICHE — DAL PALAZZO DI HAGHIA TRIADA — *MUSEO, CANDIA.*

È un vaso ad imbuto, in steatite nera ed è decorato con quattro zone a rilievo. Nella zona superiore in un luogo con colonne si svolgono scene di pugilato: i contendenti portano elmo a cimiero svolazzante e sono armati di guantoni. Nella sottostante v'è una ταυροκαθάψια cioè la cattura del toro: il secondo toro lancia in aria tra le corna uno dei suoi assalitori. La terza zona presenta nello stesso ambiente con colonne altri pugilisti, armati di guantoni ma con elmo a paragnatidi abbassate. I pugilatori della quarta zona sono giovani dai capelli disciolti e senza elmo. Nella varietà delle scene il rhyton mostra quanto vivo dovesse essere lo spirito agonistico in questa civiltà. 1600-1500 a. Cr.

Fig. 14. - TAZZA D'ORO DI VAFIÒ CON LA CATTURA DEI TORI — *MUS. NAZ. ATENE.*

Insieme alla seguente è stata trovata in una tomba a cupola di Vafiò nella Laconia. In un paesaggio con palmizî gli uomini hanno teso agguato ai tori selvaggi, stendendo una rete tra due ulivi. Nella rete è incappato uno dei tori e muggisce, un altro fugge a destra, un terzo nella sua fuga verso sinistra ha già mandato a gambe in aria uno degli insidiatori e lancia l'altro tra le corna. La scena è di una mirabile vivezza. Il senso del paesaggio, così caratteristico di quest'arte, si palesa nella rappresentazione delle nubi in alto, delle zolle di terreno in basso: persino sotto le zampe dei tori fuggenti sono resi i nuvoli di polvere.

Fig. 15. - TAZZA D'ORO DI VAFIÒ CON I TORI DOMATI — *MUS. NAZ. ATENE.*

L'uomo è riuscito vittorioso degli animali. In un paesaggio con soli olivi ma egualmente contraddistinto dalle nubi in cielo e dalle zolle in terra, l'uomo spinge docile dinanzi a sè il toro impastoiato: questo mugghia ma obbedisce. Altri due tori sono quieti e fermi: nell'avvicinarsi delle loro teste sembra quasi esprimersi uno stato di rassegnazione. Un quarto toro pascola tranquillamente. Le due coppe messe a confronto celebrano l'astuzia e la potenza umana nell'addomesticamento degli animali. Esse sono un prodotto finissimo di arte cretese da paragonarsi ai vasi in steatite. (1600-1500 a. Cr.

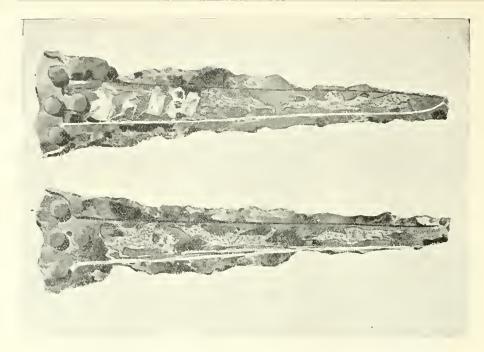



Fig. 16. - PUGNALE DI BRONZO AGEMINATO — DA MICENE — *MUS. NAZ. ATENE.*

Era nella IV fossa del recinto delle tombe reali, scoperte da H. Schliemann dietro la porta dei Leoni (1876). La lama triangolare è decorata sulle due facce con lavoro di agemina in oro, elettro, argento. Sull'una cinque uomini protetti da grandi scudi, che ricordano il turriforme scudo di Aiace nell'Iliade, danno la caccia a tre leoni; una delle fiere si avventa e sotto la sua furia è rotolato a terra uno dei cacciatori mentre altre due fiere fuggono. Sull'altra faccia un leone è piombato su un branco di gazelle e ne dilania una che non è riuscita a sfuggire. Sorprende, oltre alla minuzia del lavoro nell'intarsio dei metalli preziosi, la vivacità dell'azione e l'abilità nel disporre le figure nell'angusto campo del pugnale. È un'arte animata dalla stessa ebbrezza per la realtà e per il movimento che v'è nei vasi in steatite e nelle coppe di Vafiò. Si vuole perciò che sia egualmente un prodotto di arte cretese del 1600-1500 a. Cr.

Fig. 17 - MASCHERA D'ORO DA MICENE — *MUS. NAZ. ATENE.*

Fu trovata da H. Schliemann (1876) su uno dei sepolti nella V fossa del recinto delle tombe reali. Altre ve ne erano nella IV fossa. Incerto è se, come nel rito egiziano, fossero applicate sul coperchio della cassa funebre o se fossero collocate direttamente sul volto quasi per rapirne i tratti al disfacimento della materia organica. Pur essendo di arte rozza, giacchè riproduce grossolanamente i padiglioni degli orecchi, gli occhi elissoidali serrati nel mezzo, le labbra sottili, i peli delle sopracciglia, dei baffi, della barba, ha una forza di espressione non comune, appunto come maschera del volto inerte nella rigidezza della morte. 1600-1500 a. Cr.

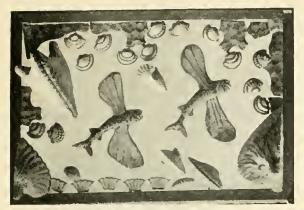



Fig 18. - PESCI E CONCHIGLIE — DAL PALAZZO DI KNOSSOS
MUSEO. CANDIA.

Questi ornamenti in terra smaltata sono stati rimessi insieme liberamente ma certo con sufficiente corrispondenza alla disposizione originale Il nostro occhio è invitato a spiare nella profondità del mare, tra gli scogli ove posano nautili e cardî, mentre dei pesci volanti guizzano alla superficie. La tecnica di questa terra smaltata bianca o cilestrina, ravvivata di fasce brune, può derivare dall'Egitto, ma il naturalismo della scena e la predilezione per gli esseri del mondo marino sono proprî dell'arte cretese. 1600-1500 a. Cr.

Fig. 19. - VASO NELLO STILE DI KAMARES DAL PALAZZO DI PHAISTOS — *MUSEO, CANDIA.*

Questo stile trae il nome dalla grotta di Kamares nell'Ida dove per la prima volta fu scoperta tale ceramica. Si distingue per la vaga policromia in nero, bianco, arancione, rosso Nella libera disposizione dell'ornato, che occupa con linee curve tutto il vaso, v'è in germe lo spirito naturalistico dell'arte cretese. È una ceramica contemporanea del primo palazzo di Phaistos. 2000-1800 a. Cr.

Fig. 21. - VASO NELLO STILE DEL «PALAZZO» DA PYLOS (TRIFILIA) — *MUS. NAZ. ATENE.*

Sotto questo nome va la ricca ceramica propria del palazzo di Knossos nella sua ultima ricostruzione. Rimane sobria nel colore, che è in generale bruno su fondo chiaro, ma il motivo naturalistico si stilizza in una leziosa eleganza di linee. Palme ed edere si curvano e si ondulano in modo da coprire il vaso con un delicato traforo di forme vegetali. 1500-1400 a. Cr.

Fig. 20. - BOCCALE NELLO STILE «NATURALISTICO» DA GURNIÀ (CRETA) — *MUSEO, CANDIA.*

Con maestria è stato gettato di traverso intorno al vaso il corpo natante di un polipo. Al disopra dei suoi grandi occhi schizzanti si snoda il viluppo dei tentacoli verrucosi Sembra che essi tastino tra le fantastiche efflorescenze del fondo marino. Non la varietà del colore, che è solo marrone su fondo chiaro, ma l'ardito disegno e il vivo senso della natura contraddistinguono quest'arte ceramica. 1600-1500 a. Cr.

Fig. 22. - CALICE NELLO STILE «SCHEMATIZZATO» DA JALYSOS (RODI) — *MUSEO, RODI.*

Il corpo del polipo si è irrigidito verticalmente. Gli occhi sono segnati come un riempitivo ornamentale fuori di esso. I tentacoli, ridotti di numero, tracciano ampie curve simmetriche nel senso orizzontale. L'antico motivo, così pieno di vita, si contrae in una figura geometrica. È la fine stanca di questa grande arte. 1300-1200 a. Cr.

Fig. 23. - PATERE IN BRONZO CON MOTIVI EGIZIANI — DALL'ANTRO DELL'IDA IN CRETA — *MUSEO, CANDIA*

Nell'una si alternano lo Sfinge e il bue Api e nell'altra lo Sfinge e il gruppo dello scarabeo tra gli urei alati. Lo Sfinge in Egitto è il simbolo della dignità regale e per questo porta qui in capo le corone di dominio sull'Alto e sul Basso Egitto. Il bue Api incarna l'anima del dio Ptah. Lo scarabeo e l'ureo personificano la divinità solare. Ma queste figure della religione egiziana hanno avuto nella traduzione dell'artista fenicio aggiunte di elementi eterogenei, quali le ali nello Sfinge. VIII sec. a Cr.

Fig. 24. - SCUDO IN BRONZO CON SOGGETTO ASSIRO — DALL'ANTRO DELL'IDA IN CRETA — *MUSEO, CANDIA.*

L'antico eroe babilonese Izdubar, il domatore del toro e del leone, poggia il piede sinistro sul capo piegato del primo e marca il corpo dell'altro al disopra della sua testa, mentre due Genî alati battono i timpani. Oscuro è il simbolismo che forse si racchiude nella scena. Assira è la forma delle figure nel tipo delle teste, nell'accentuata muscolatura delle braccia e delle gambe, nella disposizione delle ali, ma essa è passata attraverso l'imitazione attenuata di un artista fenicio. VIII sec. a. Cr.

Fig. 25. - ANFORA NELLO STILE GEOMETRICO DEL DIPYLON — *MUS. NAZ. ATENE.*

Il cimitero ateniese fuori del Dipylon cioè della «Doppia porta» ha dato il nome a questa ceramica geometrica dove comincia ad apparire in forme schematiche la figura dell'animale e dell'uomo. Anfora (ἀμφορεύς) era il vaso ad alto collo e a due anse per conservare liquidi. In questo caso è d'uso sepolcrale (alt. 1,55): lo dice anche il soggetto, cioè l'esposizione del defunto sul letto funebre, tra i gesti di dolore dei suoi cari. La scena, già di per sè simmetricamente costruita, è stretta, al pari delle zone con animali sul collo, tra fasce a motivi geometrici che come una serrata tessitura avvolgono l'intero vaso. VIII sec. a. C.

Fig. 26. - CRATERE NELLO STILE GEOMETRICO DEL DIPYLON — *MUS. NAZ. ATENE.*

Cratere (κρατήρ) era il vaso a larga bocca per mescolarvi acqua e vino. In questo caso (alt. 1,23) è al pari del precedente un vaso funerario. L'elemento umano prevale qui sul geometrico. Nella fascia superiore v'è il trasporto del defunto sul carro, in quella inferiore v'è un corteo di bighe. Infantile è la separazione delle ruote dai carri e lo scaglionamento dei cavalli, ma vi si riconosce lo sforzo attraente di un'arte che, povera di mezzi e di colore (vernice nera su fondo chiaro), vuol pur raggiungere la sua espressione. VIII sec. a. Cr.

Fig. 27. - OINOCHOE DI STILE RODIOTO DA KAMEIROS — *LOUVRE, PARIGI.*

Rodi fu il centro di fabbricazione di un genere di vasi che, pur divisi geometricamente a fasce e riempiti negli spazî vuoti di elementi geometrici isolati, accolgono motivi vegetali (fiori e boccioli di loto, palmette) e danno la preferenza a zone di animali reali (capri selvatici brucanti, oche) e di esseri fantastici (Sfingi). Il disegno è in color bruno su fondo bianco ma è ravvivato da qualche ritocco in rosso e in bianco. Oinochoe (οἰνοχόη) era il vaso per versare vino nelle coppe. VII sec. a. Cr.

Fig. 28. - VASO DI STILE CORINZIO — *MUS. NAZ. ATENE.*

Corinto insieme a Rodi ebbe la specialità dei vasi con decorazione a fasce di animali reali e fantastici. Qui nell'alto v'è una Sirena tra due Sfingi, in basso uno stambecco brucante tra due felini. Analoga è la tecnica della pittura (bruno su fondo bianco) e simile è l'uso del ravvivamento con pennellate di rosso violaceo e di bianco, ma il disegno ha minore finezza di tratti e eleganza di movimenti. VII sec. a. Cr.

Fig. 29. - IDRIA «CERETANA» — DA CAERE.
LOUVRE, PARIGI.

Caere in Etruria, che ne è il principale luogo di ritrovamento, dà il nome a dei vasi, soprattutto idrie (ὑδρία è il vaso per attingere acqua) di una fabbrica ionica non ancora identificata. Hanno disegni in nero su fondo chiaro con aggiunte di bianco e di rosso. — Eracle, armato di clava, conduce al guinzaglio Cerbero, il cane a tre teste, che ha tratto dall'Ade. Il pauroso Euristeo, che gli impone tali imprese, si è rifugiato in un ziro e fa gesti di spavento all'avvicinarsi della fiera minacciosa. VI sec. a Cr.

Fig. 30. - INTERNO DI UNA KYLIX «CIRENAICA» DA VULCI — *BIBL. NAT. PARIGI.*

Κύλιξ era la larga coppa su piede. Sulla tolda di una nave con vela e con sartie il re Arkesilas II di Cirene (metà del VI sec. a. Cr.) assiste alla pesatura di una materia bianca e molle. Non è certo questo l'estratto prezioso della pianta di silfio, condimento e medicinale, che costituiva la maggior ricchezza della Cirenaica. Sembra piuttosto lana che, racchiusa in sacchi a rete, viene deposta nella stiva. Alla scena vivace danno un carattere esotico la scimmietta e la pantera. Si è quindi riconosciuto in questo genere di vasi dipinti in nero su fondo bianco, con ritocchi bianchi, rossi e bruni, un prodotto di Cirene che vanamente si tenta ora di attribuire a Sparta. Metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 31. - CRATERE DI ERGOTIMOS E DI KLITIAS — DA CHIUSI — *MUS. ARCH. FIRENZE.*

È il più grandioso monumento di pittura vascolare greca conservato (alt. 0,66). Come indicano le iscrizioni, Ergotimos ne è stato il vasaio e Klitias il pittore. È un prodotto attico a figure nere dipinte sul fondo rosso naturale dell'argilla ma ravvivate di bianco e di rosso. L'artista, non pago della sua abilità di disegnatore minuto e preciso, ha aggiunto gran numero di iscrizioni per denominare persone e cose. Nel fregio principale v'è il corteo degli dèi per le nozze di Peleo e Tetide. Nelle due zone soprastanti dal lato qui riprodotto v'è la caccia al cinghiale calidonio e la corsa dei carri per i funerali di Patroclo, dal lato opposto il ritorno dei giovinetti e delle fanciulle ateniesi che Teseo ha salvato dal Minotauro e la lotta di Teseo e dei Lapiti contro i Centauri. Nella zona sotto il fregio principale da una parte v'è l'uccisione di Troilo compiuta da Achille alla fontana e dall'altra l'arrivo nell'Olimpo di Hephaistos che vi è ricondotto da Dioniso perchè liberi Hera legata. Sfingi ed animali riempiono la fascia sottostante e il piede è ornato da una graziosa scena di Pigmei in lotta con le gru. Metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 32. - PROSPETTO DI UN'ANFORA ATTICA, OPERA DI EXEKIAS — *MUS. GREGORIANO, ROMA.*

Achille e Aiace sono intenti a giuocare su una pietra cubica. L'attenzione dello sguardo e il gesto delle mani è di chi muove delle pedine (πεσσοί). Alle figure non solo è aggiunto il nome ma anche il numero che ciascuna dichiara: «quattro» «tre». Gli eroi sono in piene armi, con corazza, schinieri, elmo corinzio e scudo beotico, si appoggiano perfino ai giavellotti: è quindi un episodio del campo, nella guerra troiana, forse tratto dalle Ciprie, il poema ciclico che comprendeva i fatti anteriori all'Iliade, ai quali aveva preso parte anche l'eroe Palamede. Tra le invenzioni di Palamede infatti v'era quella della scacchiera, con la quale si era cercato di calmare l'irrequietezza dello stanco esercito. E si mostrava ancora dinanzi a Troia la pietra sulla quale gli Achei avrebbero giuocato. Come dicono le iscrizioni, Exekias ha fatto e ha dipinto il vaso. Egli è un disegnatore che si compiace della sottigliezza della sua linea con cui traccia minutamente capelli, barbe, ornati di vesti e di armi e supplisce così alla monotonia del colore, giacchè le figure in nero sono dipinte sul fondo rosso dell'argilla e limitato è l'impiego dei ritocchi rossi e bianchi. 550-525 a Cr.

Fig. 33. - LATO DI UN'ANFORA PANATENAICA — *MUSEO, LEIDA.*

Tra due colonnine doriche, sormontate da galli, simbolo dello spirito agonistico, v'è Athena πρόμαχος cioè in atteggiamento di combattente. È vestita di peplo (πέπλος) ed è armata di elmo attico, di egida squamosa a serpentelli, di lancia e di scudo con emblema (ἐπίσημα). L'iscrizione presso la colonna τῶν 'Αθήνηθεν ἄθλων indica che il vaso proviene dalle gare ginniche delle feste panatenaiche: serviva infatti a contenere l'olio che era dato in premio ai vincitori. Nella serie dei vasi attici a figure nere le anfore panatenaiche costituivano una classe a sè la quale, sorta verso la metà del VI sec. a. Cr. dura fino al principio del V e poi riprende verso il principio del IV e si estende per tutto il secolo, riesumando in questa ripresa la tecnica delle figure nere su fondo rosso ma aggiungendovi una stilizzazione di disegno arcaistico. Il nostro esemplare è della serie arcaica: 525-515 a. Cr.

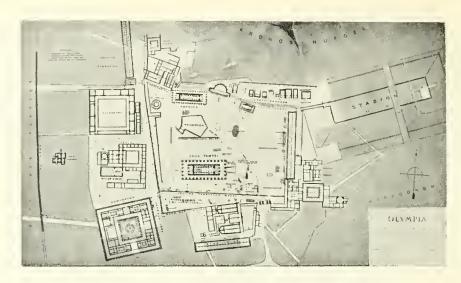



Fig. 34. - PIANTA DEL SANTUARIO DI OLIMPIA (ELIDE).

Sotto la collina del Kronion, sulla destra dell'Alfeo, si stendeva l'Altis, il sacro bosco di Zeus o santuario di Olimpia, dove si celebravano i famosi giuochi. Si voleva che fondatore di essi fosse stato Eracle cretese, più antico di Zeus; l'indagine archeologica ha dimostrato che questo luogo fu abitato e fu forse centro di culto sino dall'età neolitica. Ma dall'anno 776 a. Cr. si cominciò a registrare il nome dei vincitori e più tardi sorse l'uso di contare gli anni per olimpiadi. I giuochi erano celebrati ogni quattro anni, nel primo plenilunio dopo il solstizio d'estate. Ad essi accorrevano contendenti e spettatori da ogni parte del mondo greco e per doni di popoli, di città, di individui sorse nel recinto del santuario e intorno ad esso, durante circa dieci secoli, una selva di edifici e di statue. Il santuario è stato rimesso alla luce negli scavi germanici condotti da E. Curtius (1874-1881). Tre templi vi erano, l'Heraion, il Metroon, il tempio di Zeus. Dodici edicole o thesauroi, dedicati da città della Grecia o da colonie, occupavano la terrazza al di sotto del Kronion. Edifici e portici vi furono innalzati dal VI secolo a. Cr. sino all'età ellenistica. I Romani vi rinnovarono o vi costruirono terme, ginnasi, palestre, fontane (Paus. V 7 ss.).

Fig. 35. - PIANTA DEL SANTUARIO DI DELFI (FOCIDE).

Il santuario di Delfi, l'antica Pytho, è sotto le scoscese pareti delle due Fedriadi, le rocce «raggianti». Dalla stretta gola che le separa sgorga la fonte Castalia. Al paesaggio piano e riposante del santuario di Olimpia si contrappone l'arduo dirupo, infocato dal sole, di quest'ultimo sperone del Parnasso. Voleva il mito che qui Apollo avesse ucciso il serpente Pitone e che, ritta qui su una pietra, avesse in tempo antichissimo, prima della guerra troiana, cantato i suoi carmi profetici la Sibilla: e qui sorse il celebre oracolo delfico. Ad ascoltare i responsi del dio per la bocca dell'ispirata Pizia, la sua sacerdotessa, accorrevano cittadini privati e ambasciatori di popoli e di città da tutte le parti del mondo antico. L'oracolo, prima di appartenere ad Apollo, era stato della dea Ge-Themis (Terra-Giustizia): certo l'indagine archeologica ha dimostrato che il luogo fu centro di culto sino dall'età micenea. — I giuochi pitici dal 590 a. Cr. in poi si celebrarono ogni quattro anni, tra il mese di agosto e quello di settembre. — Il santuario è stato rimesso alla luce negli scavi francesi condotti da Th. Homolle (1892-1903). Il tempio di Apollo ne costituiva il centro: in esso v'era l'omphalos, la pietra sacra che segnava la tomba del Pitone e l'umbilico del mondo. Sulla via sacra, che serpeggiando saliva sino al tempio, si allineavano le edicole o thesauroi dedicati come in Olimpia da città della Grecia e delle sue colonie. Avvenimenti importanti della storia greca dal VI al II secolo a. Cr. sino alla vittoria di Paolo Emilio a Pidna (167 a. Cr.) furono qui consacrati al ricordo con opere dell'architettura e della scultura. I Romani innalzarono terme e portici fuori del recinto (Paus. X 5, 5 ss.)

Fig. 36. - ANGOLO SUD-EST DELL'HERAION DI OLIMPIA.

Era il più antico tempio del santuario di Olimpia e si vuole che sia il più antico di tutti i templi greci conosciuti. È di stile dorico: la colonna dorica manca di base, ha scanalature poco profonde, divise da spigoli acuti, e capitello a bacile (ἐχῖνος). Era un periptero, cioè un tempio interamente circondato da colonne (6 sulle fronti, 16 sui lati). La trabeazione doveva essere in legno rivestita di lastre in terracotta dipinta e in legno erano in origine le colonne, che furono successivamente sostituite in tufo a mano a mano che si deterioravano. Così si spiega la differenza delle forme dei loro capitelli, che vanno dal tipo arcaico con echino fortemente ricurvo a quello ellenistico romano a rigido tronco di cono. Pausania, nel II secolo d. Cr., ne segnalava ancora una in legno nella parte posteriore del tempio (V 16,1). VI sec. a. Cr.

Fig. 37. - LA COSÌ DETTA « BASILICA » — POSEIDONIA (PESTO).

Colonia di Sibari, la città di Poseidonia fu fondata al principio del VI sec. a. Cr. Divenuta colonia romana nel III sec. a. Cr. prese il nome di Paestum. I suoi templi, che sono tra i meglio conservati, dominano solenni la deserta spiaggia marina, e aureo è il colore del tufo a cui il tempo ha tolto il rivestimento di stucco — Il più antico è la così detta « Basilica », tempio periptero dorico con 9 colonne sulle fronti e 18 sui lati. Un colonnato intermedio, che era destinato a dare valido sostegno alla larga campata del tetto, divide la cella in due navate. Del tempio dorico arcaico esso ha i tratti più caratteristici, cioè la relativa prevalenza della lunghezza (40,27) sulla larghezza (13,52) e sull'altezza, la vastità dell'ambulacro tra il colonnato e la cella (4,05), la limitata altezza della colonna (6,48 o 6,11), la strettezza dell'intercolumnio (1,54) ma soprattutto l'apparente elasticità della colonna stessa, a causa dell'« entasis », o rigonfiamento nella parte mediana del fusto, e della forma curva dell'echino del capitello. La trabeazione era in legno ed era rivestita da lastre di terracotta con teste leonine. Un'iscrizione recentemente ritrovata sembra indicare che esso era il più antico tempio di Poseidon. Seconda metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 38. - STATUA DEDICATA DA NIKANDRE IN DELO — *MUS. NAZ. ATENE.*

Un'iscrizione sul lato destro la dice dedicata da Nikandre alla dea «lungisaettante» cioè ad Artemide, ma non sappiamo se raffiguri la dea o Nikandre stessa. È vestita di chitone (χιτών) stretto alla vita. Le braccia aderiscono al corpo, i piedi sono serrati. Piatta e squadrata, la figura dà l'idea di uno ξόανον cioè di un primitivo simulacro in legno. Alt. 1,74. Principio del VI sec. a. Cr.

Fig. 39. - STATUA DEDICATA AD HERA DA CHERAMYES IN SAMO — *LOUVRE, PARIGI.*

L'iscrizione incisa dinanzi sotto la cintura nomina il dedicante e la dea. La figura porta un chitone con rimboccatura e un manto liscio aderente sulla sinistra e sul dorso. Il braccio destro serra contro il fianco il bordo del manto, il sinistro è piegato sul petto. La forma cilindrica della statua ricorda il tronco d'albero, ma il panneggiamento a pieghe variate segna un progresso rispetto alla statua di Nikandre. Alt. 1,92. Prima metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 40. - DERMYS E KITYLOS — DA TANAGRA — *MUS. NAZ. ATENE.*

Come dice l'iscrizione sullo zoccolo, Amphalkes, forse il padre, ha collocato questo monumento sulla tomba di Dermys e Kitylos. E i due fratelli, nella nudità eroica, che può essere quella della morte, si tengono stretti girandosi intorno al collo il braccio interno, qui invisibile. Rozzo è l'aspetto delle figure per il volto, per i capelli, per le membra, ma lo spostamento innanzi di una delle gambe e i solchi e i rilievi dei ginocchi indicano che l'arte comincia a guardare ai problemi del movimento e della forma. Alt. 2,00. Prima metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 41. - «APOLLO» DEL SUNIO. *MUS. NAZ. ATENE.*

Questa statua colossale (alt. 3,05) fu trovata dinanzi al tempio di Poseidon al capo Sunio nell'Attica. Il tipo arcaico del giovane nudo, che convenzionalmente è detto di «Apollo», veniva adoperato per simulacri, per statue votive, per monumenti funerarî, poteva quindi rappresentare dèi o mortali. L'Apollo del Sunio nella conformazione delle membra e nella minore rigidezza della posa segna un progresso rispetto al gruppo di Dermys e Kitylos. Prima metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 42. - SFINGE DEI NASSÎ — *MUSEO, DELFI.*

Era eretta. su un'alta colonna a capitello ionico, sotto la terrazza del tempio, vicino alle rocce dove Apollo aveva ucciso il serpente Pitone. Essa era simbolo di offesa e di morte. Secche e nervose sono le forme del corpo felino, nettamente intagliati sono i tratti del volto oblungo. Lavorata in marmo di Nasso e dedicata dai Nassi, ricorda tuttavia nello stile opere simili di Samo: appartiene quindi ad un'arte insulare da contrapporsi a quella di Creta e del Peloponneso. Alt. 2,22. Prima metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 43. - NIKE ATTRIBUITA AD ARCHERMOS. DA DELO — *MUS. NAZ. ATENE.*

È una Vittoria volante. Aveva ali alle spalle ed ali ai piedi. Il movimento del volo è indicato dalle ginocchia piegate, cioè è fatto simile a quello della corsa. L'orlo ricadente del chitone teneva sollevata la statua sulla base. La figura passa dinanzi allo spettatore con le gambe di profilo ma col tronco e la testa di prospetto: vola per lui e a lui sorride. Si vuole che alla statua appartenga una base con iscrizione che ne ricorda come autori due artisti di Chio, Mikkiades e il figlio Archermos. Alt. 0,75. Prima metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 44. - KLEOBIS O BITON. OPERA DI « POLYMEDES » DI ARGO — *MUSEO, DELFI.*

Narra Erodoto (I 31) che Kleobis e Biton di Argo, figliuoli di una sacerdotessa di Hera, non essendo giunti a tempo i buoi, ne trascinarono loro per 45 stadî il carro fino al santuario e che, postisi ivi a giacere, ebbero in premio dalla dea, richiesta dalla madre di donare ad essi ciò che è migliore per gli uomini, una tranquilla morte. Delle statue loro innalzate dagli Argivi in Delfi una è questa, l'altra è meno completa. Un'iscrizione distribuita sui due plinti ricorda il fatto e dà il nome dell'artista. Giovinetti essi erano secondo Erodoto, ma a glorificare il loro sforzo, atleti li ha rappresentati l'artista nello sviluppo del petto, delle braccia, delle gambe. Alt. 2,35. Metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 45. - RHOMBOS, IL « MOSCHOPHOROS ». *MUS. DELL'ACROPOLI, ATENE.*

Un uomo barbato, coperto solo di un breve mantello (χλαῖνα) regge sulle spalle un vitello. È un mortale che dedica alla divinità nella durevolezza del marmo, maggiore di quella di un'offerta reale, l'animale del sacrificio. Secondo l'iscrizione sul plinto egli si chiama Rhombos. Piacevole contrasto fanno il muso del vitello, che partecipa all'azione volgendosi di prospetto, e la testa dell'uomo, a cui l'occhio rotondo con l'iride incavata e la pupilla a forellino anche più profondo, dà una singolare fissità dello sguardo. Superficiale è il modellato del ventre, liscio è il manto, ma loro si contrappone il rilievo delle ossa e dei muscoli nelle braccia che tengono serrate con sforzo le zampe del vitello: sommarietà questa e crudezza di forme proprie dell'arte attica in opposizione alla minuzia dell'arte ionica insulare. Alt. 1,65. Seconda metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 46. - DAL FREGIO DI UN TEMPIO DI PRINIÀ (CRETA). *MUSEO, CANDIA.*

Un corteo di cavalieri con scudo e lancia ornava la facciata del tempio. Essi volgono la testa di prospetto: guardano per essere guardati. Colpisce la sproporzione tra l'animale e l'uomo. Le forme goffe e rigide dei cavalli, quelle meschine degli uomini fanno di questo rilievo uno dei prodotti più antichi di arte cretese. Alt. 0,84. Principio del VI sec. a. Cr.

Fig. 47. - RILIEVO DA CHRYSAFÀ (SPARTA). *MUSEO, BERLINO.*

Proviene da una tomba. Il serpente indica che il morto e la morta sono eroizzati. L'uno tiene il kantharos, l'altra il melograno. I superstiti si avvicinano con offerte, ma l'uomo guarda fuori, verso il mondo reale. Vesti e corpi sono nettamente intagliati. Alt. 0,87. Prima metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 48. - METOPA DAL TESORO DEI SICIONÎ IN DELFI. *MUSEO, DELFI.*

È rappresentata la nave Argo con la quale Giasone andò nella Colchide alla conquista del vello d'oro. Che sia nave di armati lo indicano gli scudi sul bordo. Ritti nel mezzo vi sono due citaristi. Uno di essi è Orfeo: lo dice l'iscrizione. Sul davanti della nave vi sono due cavalieri di prospetto, i Dioscuri: a quello di sinistra è aggiunto il nome Polydeukes. Non è qui fissato un episodio particolare ma è data un'immagine sintetica dell'impresa con gli eroi che vi parteciparono. La scultura è ricca di dettagli precisi e di sottili incisioni. Se si deve alla scuola di Sicione questa si afferma già con caratteri proprî di fronte alla rude arte peloponnesia. Alt. 0.59. Metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 49. - METOPA DA UN TEMPIO DI SELINUNTE. *MUS. NAZ. PALERMO.*

Zeus in aspetto di toro rapisce Europa dalla Fenicia in Creta dove essa genererà Minosse. La fanciulla si tiene aggrappata all'animale che fende lo spazio col movimento violento delle zampe. I delfini al disotto indicano la traversata del mare. Il rilievo si ricollega all'arte del Peloponneso e di Creta. Alt. 0,84. Principio del VI sec. a. Cr.

Fig. 50. - METOPA DA UN TEMPIO DI SELINUNTE. *MUS. NAZ. PALERMO.*

Perseo, provvisto di calzari alati, ha raggiunto a volo la Gorgone e col falcetto ne spicca la testa. Dalla ferita balza Pegaso. Athena assiste l'eroe. La Gorgone è rappresentata corrente a ginocchia piegate. Le figure sono tozze; i volti di prospetto sono larghi e schiacciati. La maggiore affinità v'è anche qui con l'arte di Creta e del Peloponneso. Alt. 1,47. Metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 51. - « TIFONE » — DAL FRONTONE DI UN TEMPIO SULL'ACROPOLI — *MUS. DELL'ACROPOLI, ATENE.*

Sotto il nome di Tifone, in mancanza di altro più preciso, va questo mostro alato e tricorporeo che termina in un viluppo serpentino. Impugna nelle sinistre l'onda, la fiamma, l'uccello come simbolo dei tre elementi, mare, terra, aria, su cui domina. E' una scultura attica, schiva di ogni minuzia ma muscolosa nelle braccia e robusta nei contorni e nei piani delle teste. Vivace e arbitraria è la policromia che ha anche procurato alla testa a destra il nomignolo di « barba bleu ». Lungh. m. 3,25. Metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 52. - FREGIO DAL TEMPIO DI ASSOS (TROADE) — *LOUVRE, PARIGI.*

Eracle lotta contro Tritone, il dio marino dal corpo pisciforme. Le Nereidi, che il chitone trasparente fa apparire nude, fuggono, con gesti compassati di terrore. Esse appaiono piccole in proporzione come i cavalieri del fregio di Prinià. E' un prodotto di arte ionica di Asia Minore, Alt. 0,80. Prima metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 53. - STELE FUNERARIA - *VILLA ALBANI, ROMA.*

La defunta, una giovane madre, ha preso in braccio la sua bimbetta e la contempla. Un'ancella le porge una benda, e in piedi dinanzi le stanno i due figliuoli maggiori, un giovinetto e una fanciulla. Il paniere da lavoro sotto il trono è l'attributo della solerte donna di famiglia. Con sobrietà di gesti e serenità di espressione è qui reso il rimpianto degli affetti immaturamente troncati. Le vesti trasparenti a pieghe sottili e le accurate acconciature sono proprie della scultura ionica in tutto il territorio della sua estensione, cioè in Asia Minore, nelle isole e nella Grecia settentrionale. Alt. 1.30. Metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 54. - STELE FUNERARIA — *MUS. DEI CONSERVATORI, ROMA.*

La morta è in eleganti vesti come quando passava tra l'ammirazione dei vivi. I capelli sono raccolti in una cuffia: chitone e himation (ἱμάτιον) si increspano di sottili pieghe. Nella destra la donna tiene una colomba, con la sinistra fa il gesto lezioso di tendere un orlo del manto. Arte ionica. Alt. 1,74. Seconda metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 55. - DAL MONUMENTO DETTO DELLE ARPIE — XANTHOS (LICIA) — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Sono due dei quattro rilievi che ornavano una tomba a pilastro. Nell'uno la defunta in trono riceve l'omaggio di tre donne in piedi: a sinistra è assisa una donna simile. Acconciature, vestiti e gesti ricordano quelli delle due stele precedenti. Nell'altro rilievo il defunto in trono porge l'elmo ad un giovane armato: ai lati due Sirene (uccelli a testa e tronco femminile), simbolo della morte ed erratamente dette Arpie, rapiscono a volo due piccole figure umane, forse immagini delle anime, mentre una figurina simile, accoccolata in terra a destra, attende in posa dolente. Arte ionica. Alt. 1,03. Ultimi decenni del VI sec. a. Cr.

Fig. 56. - PARTE CENTRALE DEL FRONTONE DEL TESORO DEI SIFNII IN DELFI — *MUSEO, DELFI.*

Il « thesauros » dei Sifnî era una sontuosa costruzione in marmo che si trovava al primo svolto della via sacra, ed era stato dedicato al dio dagli abitanti dell'isola insieme alla decima delle loro miniere d'oro (Paus. X 11,2). — Eracle cerca di portar via il tripode di Delfi, Apollo vuole impedirlo: tra i due contendenti si è posta Athena, mentre Artemide trattiene il fratello dall'impari lotta. I carri del dio e dell'eroe e figure secondarie riempivano le ali del frontone. Alt. 0,73. Ultimi decenni del VI sec. a. Cr.

Fig. 57. - FREGIO SETTENTRIONALE DEL TESORO DEI SIFNÎ IN DELFI — *MUSEO, DELFI.*

È una Gigantomachia. I Giganti hanno aspetto di guerrieri ma alcuni di essi invece di maneggiare la lancia scagliano pietre. Tra gli dèi avversari, cominciando da sinistra, riconosciamo: Eolo che sprigiona dagli otri i venti (secondo altri invece Hephaistos che muove i mantici della fucina e prepara ferro incandescente per la lotta), Eracle e Cibele sul carro tirato dai leoni, Apollo e Artemide, Hera, Athena, Ares, Ermete. Si leggono ancora alcuni dei nomi dipinti accanto alle figure. L'abilità nella trattazione dei piani del rilievo, l'accurata conoscenza anatomica, la delicata finezza delle vesti fanno di questo fregio un capolavoro dell arte ionica Alt. 0,645.

Fig. 58. - FREGIO ORIENTALE DEL TESORO DEI SIFNÎ IN DELFI — *MUSEO, DELFI.*

I medesimi caratteri di concezione e di esecuzione vi sono nel fregio orientale che presenta un episodio della guerra troiana. La scena, pur disposta sulla medesima linea, appartiene a due piani diversi. In terra Menelao ed Aiace lottano contro Ettore ed Enea per il corpo di Patroclo (*Il.* XVII 123 ss.). Nell'Olimpo gli dèi parteggiano per gli Achei e per i Troiani: a sinistra vi sono Ares, Latona, Artemide, Apollo, Zeus, a destra vi sono Athena e altre due divinità. Alt. 0,645.

Fig. 59-60 - « KORAI » DELL'ACROPOLI — *MUS. DELL'ACROPOLI, ATENE.*

Sotto il nome di « Fanciulle » dell'Acropoli va una serie di statue femminili ritrovate per la maggior parte nel 1886 presso l'Eretteo nella così detta « colmata » persiana, cioè nella massa dei mutili avanzi degli incendi appiccati sull'Acropoli dai Medi (480-479 a. Cr.) e che gli Ateniesi, rientrati nella città, piamente seppellirono per riconsacrare l'Acropoli con nuovi monumenti. Erano esse statue votive innalzate nel santuario della dea Athena. La diversità della struttura corporea, delle vesti, delle acconciature, dell'espressione del volto, che le fa tutte diverse, indica che sono state quì rappresentate persone viventi nei caratteri più salienti del loro aspetto reale ma certo nella misura in cui all'arte di questo periodo era consentito di assolvere il difficile compito del ritratto. Tutte per altro sono legate da un'affinità di stile dovuto ad un particolare indirizzo d'arte predominante allora in Atene. È questo un indirizzo di arte ionica, importato da scultori di Chio. Lo dice la minuziosa accuratezza delle acconciature, l'elegante trasparenza delle vesti, a cui una viva policromia aggiunge bordi riccamente ornati, la passione per i gioielli (diademi, orecchini, braccialetti). Delle due fanciulle qui riprodotte quella di sinistra indossa un peplo liscio con rimboccatura, quella di destra un chitone sottile e pieghettato, cinto alla vita ma con cintura ricoperta, e di cui essa rialza sul davanti un gruppo di pieghe. Alla viva, individuale, sorridente espressione del loro volto aggiunge risalto il colore dei capelli, degli occhi, delle labbra. Alt. 1,20; 1,15. Ultimi decenni del VI sec. a. Cr.

Fig. 61. - « KORE » DI ANTENOR — *MUS. DELL'ACROPOLI, ATENE.*

Si vuole che a questa statua appartenga una base con iscrizione che ne fa autore Antenor, figlio di Eumares. Era questi uno scultore attico a cui si doveva il primo gruppo dei Tirannicidi (confr. fig. 91) che fu portato via da Serse come bottino di guerra nel 480 a. Cr. Se statua e base vanno insieme possiamo qui cogliere in qual modo un tipo ionico di « Kore », pur conservando lo schema della posizione e del gesto, si sia trasformato passando attraverso lo scalpello di un artista ateniese. Ciò che ha perduto in finezza e in grazia lo ha acquistato in solennità di aspetto e soprattutto in corporeità di panneggiamento nelle pieghe della rimboccatura del peplo, il che accenna ad una nuova concezione della forma umana nel rapporto dei suoi due elementi, corpo e veste. Alt. 2,55. Ultimi decenni del VI sec. a. Cr.

Fig. 62. - ATHENA IN LOTTA CON UN GIGANTE — DAL FRONTONE DELL'HEKATOMPEDON.
MUS. DELL'ACROPOLI, ATENE.

La tendenza dell'arte attica, che si rivela in forma discreta nella Kore attribuita ad Antenor, si afferma pienamente in questo gruppo che apparteneva al frontone orientale del nuovo colonnato, innalzato dai Pisistratidi intorno al vecchio tempio di Athena sull'Acropoli, l'Hekatompedon. Nulla si può immaginare di più contrastante nella posa, nella costituzione corporea, nel panneggiamento, alla fragile, leziosa delicatezza delle Korai di tipo ionico. Athena si lancia con enorme passo contro il suo avversario. I lembi della rimboccatura del peplo cadono con grosse pieghe corporee. Forti sono i tratti del volto, soprattutto i suoi occhi sporgenti. E il Gigante atterrato, forse Encelado, ha membra robuste, di cui l'impressione è accresciuta dalla forte torsione del tronco di prospetto sulle gambe di profilo. Altri due e forse più gruppi di contendenti occupavano le ali dei frontoni: di essi si conservano i due Giganti degli angoli, che presentano anche più accentuata la squadratura del corpo nelle membra massicce. L'arte attica reagisce così alla grazia superficiale dell'arte ionica fatta di vesti e di monili e tende ad una ricerca del corporeo. Alt. 2,00. Ultimi decenni del VI sec. a. Cr.

Fig. 63. - TESORO DEGLI ATENIESI — DELFI.

È uno dei «thesauroi» innalzati da città greche nel santuario di Delfi. E gli Ateniesi lo dedicarono ad Apollo dopo la vittoria di Maratona (490 a. Cr.). Si trovava alla prima svolta della via sacra. Esso è stato rialzato ora dalle sue rovine. È un piccolo tempio dorico «in antis», cioè con sole due colonne sulla fronte tra pilastri (lungh. 9,75, largh. 6,68) ed è interamente costruito in marmo pario. La trabeazione aveva, secondo l'uso dorico, il fregio diviso in triglifi (scanalature verticali) e metope (riquadri). Le metope erano decorate con imprese di Eracle e di Teseo (fig. 86) tra cui l'Amazonomachia. Irriconoscibili avanzi rimangono dei frontoni; per acroteri v'erano delle Amazoni a cavallo. Su una breve terrazza a sud erano esposti i trofei di Maratona (Paus. X 11,5).

Fig. 64. - TEMPIO DI EGINA.

Si voleva prima che questo fosse il tempio o di Zeus Panhellenios o di Athena, ma è ora considerato tempio di Aphaia, divinità di origine cretese, pari ad Artemide (Paus. II 30,3) È un periptero dorico con 6 colonne sulle fronti e 12 sui lati e con cella divisa a tre navate da un duplice colonnato. Le proporzioni segnano il passaggio dal tipo del VI a quello del V sec. a. Cr Infatti la larghezza (15 50) ha già una forte prevalenza sulla lunghezza (30,50), stretto è l'ambulacro tra colonnato e muro della cella (1,75), accresciuta è l'altezza delle colonne (5,27) e la loro rastremazione, aumentato è l'intercolumnio (1,58). Evidente è la parentela di forme con il tesoro degli Ateniesi, Primi decenni del V sec. a. Cr. — Per le sculture dei suoi frontoni vedi fig. 81-84.

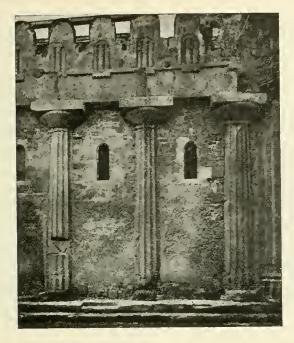



Fig. 65. - TEMPIO DI ATHENA. — SIRACUSA.

Dei grandiosi templi della città questo si è conservato perchè il Cristianesimo ha inserito nel suo colonnato le mura della Cattedrale. Era un periptero dorico con 6 colonne sulle fronti e 14 sui lati. Le forme architettoniche avvalorano l'ipotesi che la sua costruzione risalga al tempo della dinastia dei Dinomenidi, che cioè sia sorto dopo le grandi vittorie di Imera sui Cartaginesi (480 a. Cr.) e di Cuma sugli Etruschi (474 a. Cr.) Le forme segnano infatti ancora il pieno fiore dello stile dorico. La lunghezza (58,30) prevale relativamente sulla larghezza (circa 23,00). Alta è la colonna (8,60) e ampio è il suo diametro (1,92), come proporzionalmente larghi sono l'intercolumnio (2,45) e l'ambulacro tra colonnato e cella (3.00). Il capitello è ancora espanso e conserva una certa elasticità nella curva dell'echino. Forse era un tempio ipetrale, cioè il tetto della cella era aperto nel mezzo. 480-460 a. Cr.

Fig. 66. - TEMPIO DI POSEIDON — POSEIDONIA (PESTO).

È l'esemplare perfetto a cui è giunto lo stile dorico prima che si iniziasse la sua decadenza Come concezione pura di forme architettoniche è superiore anche al Partenone di Atene, che ha su di esso i vantaggi esteriori della sua posizione dominante sulla roccia dell'Acropoli, della sua intera costruzione in marmo, della sua ricca decorazione scultoria, ma non ha quello della bellezza delle linee. Qui tutto è simmetria ed euritmia. In questo tempio sono state corrette le curve esagerate del tipo arcaico ma non è comparso ancora l'irrigidimento che ischeletrisce il tipo del V secolo avanzato. È un periptero a 6 colonne sulle fronti e 14 sui lati. Nella cella due file di colonne minori a doppio ordine sovrapposto dividono lo spazio in tre navate. Rispetto agli esemplari più arcaici la larghezza del tempio (24,14) prevale in proporzione sulla lunghezza (59 88). Ampio è ancora l'ambulacro tra colonnato e muro della cella (3,30), ma accresciute sono l'altezza della colonna (8,89) e la sua rastremazione, aumentato è l'intercolumnio (2,4?), quasi sparita è l'entasis del fusto e l'echino del capitello da calotta sferica si avvicina, nella forma, ad un tronco di cono. Metà del V sec. a. Cr.

Fig. 67. - TEMPIO DETTO DELLA CONCORDIA — GIRGENTI.

Della grandiosa Agrigento che Pindaro vantava «la più bella delle città mortali» (*Pyth.* 12, 1) rimangono testimonianza i numerosi templi. Alla fine del VI sec. a. Cr. risale il tempio detto di Ercole, al principio del V il tempio di Athena (S. Maria dei Greci), al V appartengono il gigantesco Olympieion, il tempio di Demetra (S. Biagio), i templi detti di Giunone Lucina e della Concordia, al IV-III secolo discendono i templi detti di Castore e Polluce e di Vulcano. Il meglio conservato è il tempio della Concordia. È un periptero dorico con 6 colonne sulle fronti e 13 sui lati. Le sue proporzioni segnano ancora un punto di equilibrio nello sviluppo dello stile dorico, giacchè se la larghezza del tempio (19,68) corrisponde già quasi alla metà della sua lunghezza (42,12) ed è cresciuta l'altezza della colonna (6,83), questa mantiene tuttavia, per l'ampiezza dei diametri, la salda e possente sagoma che si ammira nel tempio di Poseidon in Pesto e corrispondente ad essa è la larghezza dell'intercolumnio (1,76). Così anche il capitello per proporzioni e curvatura non mostra ancora i segni dell'irrigidimento rettilineo. 440-410 a. Cr.

Fig. 68. - TEMPIO DI SEGESTA.

In solitudine montana si eleva il tempio della città degli Elymoi, la greca Egesta. Ne esiste solo il peristilio con i due frontoni, ma le colonne non hanno ricevuto la scanalatura e la costruzione della cella non fu mai iniziata. È un periptero dorico con 6 colonne sulle fronti e 14 sui lati. Rispetto al tempio della Concordia di Girgenti la larghezza (26,30) ha minore prevalenza sulla lunghezza (61,15) e la colonna è proporzionalmente meno alta (9'30), ne è per altro simile per l'ampiezza dei diametri e per la larghezza dell'intercolumnio (2,50). Del resto per avere un'idea della struttura più salda e più bassa del tempio di Segesta basta osservare che esso ha l'intercolumnio (2.50) e il diametro inferiore (1,90) eguali a quelli del Partenone mentre le colonne sono m. 1,10 meno alte e la lunghezza del tempio è minore di m. 8,35. Ciò indica che l'architettura dorica della Sicilia più tenacemente conservò le proporzioni e le forme tradizionali. È da credere che il tempio sia rimasto interrotto per le condizioni in cui la città cadde per la guerra con Selinunte; quindi la sua costruzione può porsi tra il 430 e il 420 a. Cr.

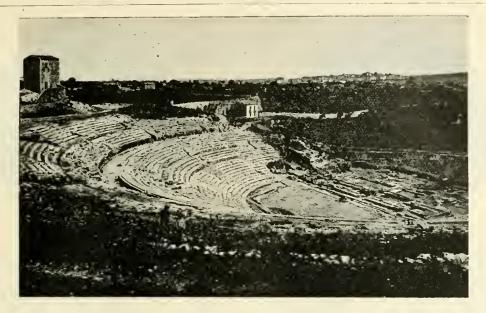



Fig. 69. - TEATRO VEDUTO DA NORD-OVEST — SIRACUSA.

Geniale creazione della civiltà greca al pari di quella del tempio è il teatro. Anche se esso dovesse avere i suoi precedenti nelle scalee rettilinee dei palazzi cretesi (fig. 7), greche dell'età classica sono la sua forma circolare, che è rimasta modello nei secoli, e la sua divisione nei tre elementi: κοῖλον (luogo cavo e in declivio per gli spettatori), ὀρχήστρα (spazio piano, intermedio per i movimenti del coro intorno alla θυμέλη o altare di Dioniso), σκηνή (prospetto verticale dinanzi al quale recitavano gli attori). In origine la recitazione avveniva sullo stesso piano dell'orchestra, più tardi, forse già nel V sec. a. Cr., cominciò la recitazione sul palco o λογεῖον. Si vuole che il primo teatro in pietra dell'antichità sia stato quello di Atene e che già esistesse nel V sec. a. Cr. Alla medesima età può riportarsi il bel teatro di Siracusa. Esso è adagiato come un aperto ventaglio sulle pendici del colle Temenite. Il suo diametro misura m. 138,60: è quindi uno dei più grandi teatri del mondo antico. Comprendeva 59 ordini di sedili, (βάθρα), divisi in due sezioni da un corridoio (διάζωμα). Dieci scalette frazionavano la cavea in nove cunei (κερκίδες). Scarsi sono gli avanzi della scena, ma dalle sue fondamenta si induce che era già di stabile costruzione nel V sec. a. Cr. e che fu modificata in età ellenistica e in età romana per adattarla alle esigenze della nuova recitazione e al nuovo spirito architettonico.

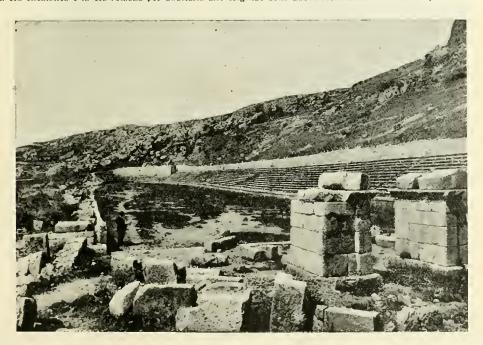



Fig. 70. - STADIO — DELFI.

Anche per gli agoni fisici, particolarmente per la corsa, la Grecia ha saputo creare una costruzione che è rimasta perenne modello, lo stadio. Fondato sullo stesso principio del teatro, quello di offrire con gradinate a pendio un luogo adatto per gli spettatori, ne differisce tuttavia per la pianta. Da forme più antiche, puramente rettangolari, si giunse a quella tradizionale dei due lati lunghi approssimativamente rettilinei, a cui si unisce un semicerchio nel fondo (σφενδόνη). All'estremità opposta v'era la linea di partenza degli atleti (ἄφεσις). Un'altra linea, quella di arrivo (τέρμα) si trovava all'estremità semicircolare. Per la costruzione dello stadio o fu scelto un avvallamento naturale tra due colline o fu adattato un ripiano sotto un pendio. Il piano per la corsa (δρόμος) aveva la lunghezza di 600 piedi, ma questa naturalmente variava a seconda del piede locale. Lo stadio era edificio necessario nei luoghi sacri dove si celebravano agoni. Quello di Delfi è uno dei meglio conservati e dei più antichi, giacchè nella sua costituzione originaria risale al V sec. a. Cr. Esso ha la lunghezza di m. 177,55 e la larghezza varia tra 25,25 e 28,50. In età romana l'ingresso fu ornato di una porta monumentale a pilastri.

Fig. 71. - ERACLE NAVIGANTE — INTERNO DI UNA COPPA ATTICA — *MUS. GREGORIANO, ROMA.*

La ceramica attica tra la fine del VI e il principio del V sec. a. Cr. ha capovolto la sua tecnica di disegno. Prima (fig. 32-33) le figure erano dipinte in nero sul fondo naturale del vaso, ora invece è riempito di nero il fondo ed esse risaltano per il colore rosso dell'argilla. - Eracle nella tazza d'oro prestatagli da Helios, cioè quella con cui il Sole percorre la notte l'Oceano per tornare dall'uccaso all'oriente, naviga verso l'estremo occidente dove l'attende la lotta con Gerione. L'imbarcazione va senza aiuto di remi e di vele e intorno fluttua il mare. Non manca di umorismo la figura dell'eroe: ficcato nel vaso egli si sente prigioniero, ma si tien pronto con clava ed arco e scruta inquieto l'orizzonte col grande occhio sbarrato. La coppa è attribuita al pittore Douris. Dm. 0,29. Principio del V sec. a. Cr.

Fig. 72. - GIASONE E IL MOSTRO — INTERNO DI UNA COPPA ATTICA — *MUS. GREGORIANO, ROMA.*

L'episodio rappresentato in questa coppa a figure rosse non è a noi noto da alcuna fonte letteraria. Che sia Giasone, l'eroe dell'impresa argonautica, lo dice l'iscrizione e lo indica il vello d'oro appeso all'albero. Tra le peripezie passate dall'eroe doveva esservi anche questa: egli fu ingoiato e riemesso da un mostro che era a guardia del vello. Athena, la protettrice, assiste tranquilla alla sua riapparizione. Il disegno, come quello della coppa precedente, appartiene al così detto «stile severo», che distingue il primo periodo della ceramica attica a figure rosse, ma quali effetti sappia raggiungere con la linea sobria e sicura lo mostra il corpo inerte di Giasone scivolante fuori delle fauci del mostro. Anche questa coppa è attribuita al pittore Douris. Dm. 0,30. Principio del V sec. a. Cr.

Fig. 73. - LA PRESA DI TROIA - DECORAZIONE DI UN'IDRIA ATTICA — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Il pittore di questo vaso ha raccolto sinteticamente in un'unica scena i principali episodi che accompagnarono la distruzione di Troia e che erano descritti nel poema ciclico «Ilioupersis». Nel mezzo il vecchio Priamo ha cercato invano rifugio sull'altare di Zeus Herkeios. Contro di lui si avventa Neottolemo, il figlio di Achille, che già gli ha gettato sulle ginocchia il corpo straziato del piccolo Astianatte. A destra una donna, forse Andromaca, lotta con un pestello contro un guerriero greco inginocchiato. A sinistra Aiace di Oileo compie il misfatto del quale sarà poi punito col naufragio nel ritorno in patria, tenta di strappare Cassandra, la figlia di Priamo, dall'idolo di Athena al quale ella si è aggrappata per protezione. Guerrieri troiani uccisi e donne troiane sedute a terra e dolenti occupano gli spazi intermedi. Due scene di pietà inquadrano agli angoli tanta immagine di orrore e di morte: a destra Acamante e Demofonte, figli di Teseo, riconoscono e liberano la loro nonna Etra che viveva schiava di Elena in Troia, e a sinistra Enea fugge con il vecchio padre Anchise sulle spalle e col piccolo Ascanio. L'intero quadro è costruito con abile simmetria e le singole figure sono caratterizzate con viva espressione. Ignoto è il nome del pittore. Alt. 0,42. Principio del V sec. a. Cr.

Fig. 74. - «TESEO ACCOLTO DA ANFITRITE NEL FONDO DEL MARE» — INTERNO DI UNA COPPA ATTICA — *LOUVRE, PARIGI.*

Un peana di Bacchilide (XVI) descrive con vivezza questo mito. La nave di Minosse veleggia verso Creta, conducendo Teseo e le fanciulle e i giovinetti destinati preda al Minotauro. Nel viaggio si accende una disputa tra il re e l'eroe ed essendosi questi vantato di essere figlio di Poseidon, Minosse per porlo alla prova gitta nel mare il suo anello. Si lancia Teseo fuor della nave, discende nelle case di Anfitrite e ne ritorna con l'anello e con i doni della dea. L'artista con grazia di forme ha fissato l'episodio culminante: Teseo è nel fondo del mare dinanzi ad Anfitrite, vi è stato condotto sulle palme da un Tritone tra il guizzare dei delfini, e Athena, la dea amica, è a lui vicina. Il vaso è uscito dall'officina di Euphronios, ma ignoto è il pittore. Dm. 0,39. Principio del V sec. a. Cr.

Fig. 75. - «L'AURORA RACCOGLIE IL CORPO DEL FIGLIO MEMNON» — INTERNO DI UNA COPPA ATTICA — *LOUVRE, PARIGI.*

Narrava l'Aithiopis, il poema ciclico che faceva seguito all'Iliade, come in aiuto dei Troiani, dopo la morte di Ettore, oltre a Pentesilea, regina delle Amazoni, fosse giunto Memnon, figlio dell'Aurora e re degli Etiopi. Ma al pari di Ettore, egli fu ucciso in duello da Achille. La madre, che ottenne da Zeus per lui l'immortalità, ne raccoglie qui dal campo il corpo insanguinato. Mirabile contrasto v'è tra la madre, rinnovata giovinezza di ogni alba, e il bruno e barbuto figliuolo, tra l'elastico sforzo della viva che si curva e l'inerte abbandono del cadavere. La coppa è stata dipinta da Douris. Fu questi uno dei più fecondi maestri della pittura vascolare attica e conservò sempre nella sua lunga attività le sue doti peculiari di vivacità e di finezza. Dm. 0,265. Principio del V sec. a. Cr.

Fig 76. - CRATERE DI ORVIETO — *LOUVRE, PARIGI.*

Nel mezzo della scena domina Eracle. Egli si rivolge verso Athena che a sinistra guarda pensierosa in basso. All'intorno vi sono nove guerrieri. Si è fatta l'ipotesi che sia qui rappresentata l'alba della giornata di Maratona (490 a. Cr.), nella quale furono alleati degli Ateniesi Athena ed Eracle e che i guerrieri siano gli eroi eponimi delle tribù attiche. Altri invece vuole che sia un episodio dell'impresa degli Argonauti: o la partenza degli eroi da Iolco o il rimprovero di Eracle ad essi per la loro ignavia in Lemno. Nessuna delle spiegazioni appaga pienamente, ma anche così, solo per gli atteggiamenti e per le forme delle figure, il vaso rimane documento prezioso per la storia della ceramica attica. Esso segna la fine dello stile severo e il principio dello «stile nobile». Il disegno si è liberato dagli schemi fino ad allora predominanti del profilo e del prospetto e tenta gli scorci, anche quelli così difficili del volto. Le figure sono colte in pose naturali e invece di essere giustapposte in un solo piano sono scaglionate in piani diversi su un terreno ondulato, sicchè per mettersi in rapporto tra loro debbono sollevare o abbassare la testa. Ma soprattutto v'è la manifesta intenzione di dare un'espressione ai volti. Per tutti questi caratteri si vuole riconoscervi l'influenza del grande pittore di Taso, Polignoto, che, insieme ai suoi compagni attici Mykon e Panainos, nella prima metà del V sec. a. Cr. decorò edifici di Atene con grandi pitture parietali. Alt. 0,48. Primi decenni dopo il 480 a. Cr.

Fig. 77. - DEA IN TRONO — *MUSEO, BERLINO.*

Questa figura non solo esprime con la maggiore imponenza la dignità di una dea troneggiante ma segna il culmine che toccò l'arte ionica prima di cedere il campo. Seduta in un ampio trono, essa sembra sollevarsi anche di più al disopra dei mortali per l'alto sgabello su cui poggia i piedi. I capelli sono raccolti nella cuffia e discendono sul davanti a treccioline come nelle Korai dell'Acropoli (fig. 59-60). Oltre al chitone e al peplo con rimboccatura porta un mantello. Le braccia sono protese e reggevano degli attributi: uno di essi doveva essere la patera. Alla maestà dell'insieme contribuisce la posizione della testa che guarda rigida dinanzi a sè. Capelli, pieghe sottili del chitone e pieghe ampie e schiacciate del peplo e del manto sono chiari caratteri dell'arte ionica. Si dice che la statua sia stata trovata in una colonia greca dell'Italia meridionale, ma, data quest'incertezza sul luogo di origine, manca uno degli elementi che potrebbero aiutare nella sua denominazione. L'aspetto e il costume si adattano infatti a molte dee, ma particolarmente ad Afrodite e a Persefone. Alt. 1,51. Primi decenni del V sec. a. Cr.

Fig. 78. - APOLLO E LE NINFE, ERMETE E LE CHARITES — RILIEVI DELL'INGRESSO DEL PRITANEO DI TASO — *LOUVRE, PARIGI*.

Apollo Ninfagete con lira in mano viene coronato da una delle Ninfe. Ermete, contraddistinto dal cappello conico (πῖλος) conduce le Charites. Sottigliezza di vesti, ricchezza di acconciature, grazia di gesti, varietà di attributi richiamano ai puri tipi dell'arte ionica (fig. 53-55), ma, mentre nelle figure femminili questi caratteri appaiono già stilizzati in una compostezza leziosa, nell'atteggiamento dell'Apollo fermo di prospetto e nelle pieghe pesanti del suo doppio mantello v'è già una reazione allo ionismo. Alt. 0,93. Primi decenni del V sec. a. Cr

Fig. 79. - ARTEMIDE DI POMPEI — *MUS. NAZ. NAPOLI*.

È una copia romana. Il rapido passo si adatta alla dea cacciatrice e della sua dignità e natura sono emblemi il diadema e la faretra appesa col balteo dietro le spalle. Nella sinistra teneva l'arco. Il chitone a piegoline sottili e la chlaina raddoppiata (δίπλαξ) a pieghe schiacciate con orli sinuosi richiamano all'arte ionica, e arcaiche sono l'acconciatura e l'espressione ridente. Ma il volto ha maggiore mollezza. Più che una rielaborazione arcaistica di tarda età neo-attica sembra un ultimo prodotto dell'arte ionica. Che l'originale da cui deriva fosse famoso lo dimostra l'esistenza di altre repliche. Ed in monete di Augusto (21 a. Cr. e 5 d. Cr.) è riprodotta una figura simile a ricordo della vittoria di Agrippa su Pompeo a Mylae presso l'Artemision di Sicilia nel 36 a. Cr. Ma dubbia è l'identificazione proposta con un'opera di Menaichmos e Soidas. (Paus. VII 18,9-10) Alt. 1,16 Primi decenni del V sec. a. Cr.

Fig. 80. - « TRONO LUDOVISI » — *MUS. DELLE TERME, ROMA*.

Ipotesi sopra ipotesi si sono accumulate per ispiegare questo singolare monumento che apparteneva alla collezione Ludovisi e che chiamasi erratamente trono. Ma l'ipotesi che oggi ancor meglio appaga è quella che vede nel rilievo centrale la nascita di Afrodite. Sulla riva ghiaiosa del mare due Ninfe sorreggono e coprono il corpo emergente della dea. L'umido chitone aderendo ne lascia trasparire le belle forme ed essa, come trasognata, apre per la prima volta gli occhi alla luce. Sui lati si contrappongono due manifestazioni dell'amore a cui la dea presiede, personificata l'una nell'impudica etera nuda, suonatrice di flauto nei conviti, e l'altra nella casta sposa ammantata, intenta a porre granelli sull'incensiere. V'è in questi rilievi l'ultima eco dell'arte ionica per la trasparenza delle vesti e per la grazia delle forme, ma tutto è modificato da uno spirito nuovo che cerca di avvicinare il panneggiamento di più alla realtà, e accresce nei volti con un'insuperabile maestria dello scalpello la delicatezza di ogni tratto. Un monumento simile a questo, ora nel museo di Boston, offre per i suoi singolari soggetti uno spunto anche maggiore a complicate ipotesi, ma si dubita della sua autenticità. Alt. 1, 10. Primi decenni del V sec. a. Cr.

Fig. 81. - ATHENA E COMBATTENTI — GRUPPO CENTRALE DEL FRONTONE OCCIDENTALE DI EGINA — *GLIPTOTECA, MONACO.*

Il tempio di Egina (fig. 64) era decorato con sculture frontonali. In ambedue i frontoni erano rappresentati dei combattimenti a cui assisteva Athena. Si vuole che nel frontone orientale vi fosse un episodio della più antica guerra di Troia, quella in cui Eracle, assistito da Telamone, figlio di Eaco re d'Egina, aveva combattuto contro il re Laomedonte, e che nel frontone occidentale invece vi fosse un episodio della posteriore guerra troiana, quello della lotta di Aiace Telamonio, discendente di Eaco, contro Enea e Paride per il corpo di Achille. Questa interpretazione si basa sulla presenza nel frontone orientale di un arciere con elmo a testa leonina (fig. 83) e in quello occidentale di un altro arciere in costume frigio, ma con sicurezza nè l'uno è Eracle nè l'altro è Paride. La natura di questi combattimenti quindi ci sfugge ed anche la disposizione originaria delle figure non è certa. Qui è riprodotta ancora un'antica collocazione che non manca di pregi. Queste statue ad ogni modo testimoniano dell'altezza a cui era giunta l'arte di Egina, che vantava maestri famosi nel bronzo, e i due frontoni danno contemporaneamente la prova dei rapidi progressi di essa, giacchè sono stati eseguiti da due mani diverse, legata più all'arcaismo quella del frontone occidentale, più libera quella del frontone orientale. Ma nel complesso, pur accanto allo stilizzato peplo ionizzante di Athena, lo slancio nella posizione delle figure e la sapiente trattazione del nudo costituiscono le loro innegabili doti. Alt. di Athena: 1,68. Primi decenni del V sec. a. Cr.

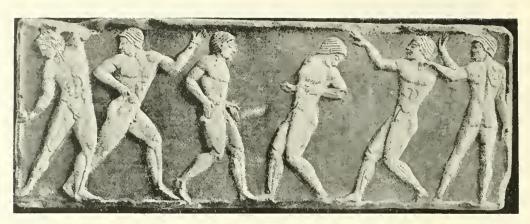
Fig. 82. - GUERRIERO FERITO — DALL'ANGOLO DI SINISTRA DEL FRONTONE OCCIDENTALE DI EGINA — *GLIPTOTECA, MONACO.*

Egli tenta di strapparsi l'arma dalla ferita. Sforzata è ancora la posizione del tronco di pieno prospetto (fig. 62), non corrispondente allo spasimo è il sorriso, stilizzata è l'acconciatura a riccioli assestati, ma ammirevole è la figura per il nudo, per le proporzioni e per il modo in cui il movimento delle membra è stato adattato alla linea ascendente del frontone. Alt. 0,47. Primi decenni del V sec. a. Cr.

Fig. 83. - ARCIERE — DALL'ALA DESTRA DEL FRONTONE ORIENTALE DI EGINA — *GLIPTOTECA, MONACO.*

La figura era in origine rivolta verso sinistra. Essa è armata di corazza e di elmo a testa leonina. Non è Eracle, giacchè non mai la sua pelle è stata ridotta a semplice elmo. Elmi invece a forma di teste di animali o ornati di parti di esse erano in uso nell'antichità. Arditi sono lo slancio e l'elasticità della figura nella sua posizione di arciere ed anche il volto segna un'arte più progredita rispetto a quella del frontone occidentale. Alt. 0,79. Primi decenni del V sec. a. Cr.

Fig. 84. - GUERRIERO MORENTE — DALL'ANGOLO DI SINISTRA DEL FRONTONE ORIENTALE DI EGINA — *GLIPTOTECA, MONACO.*

Mortalmente ferito il guerriero si appoggia ancora allo scudo per non stramazzare. Nella maggiore naturalezza della posa, nella più esatta coordinazione tra il tronco e le gambe, nella più accurata trattazione anatomica, nell'assenza dello stereotipato sorriso e nella ricerca di una più evidente espressione dell'abbandono delle forze, questa figura, messa a confronto di quella corrispondente del frontone occidentale (fig. 88) dà la misura di quanto fosse distante l'arte dei due scultori che pure hanno contemporaneamente lavorato ai due frontoni. Alt. 0,64. Primi decenni del V sec. a. Cr.

PARTITA DI PALLA GIUOCATA TRA DUE SCHIERE

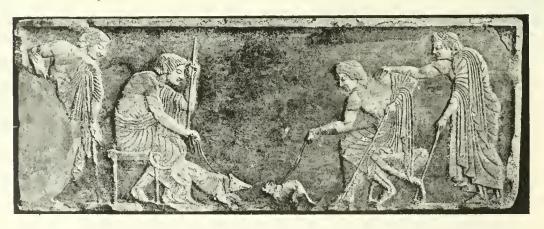
PARTENZA PER LA CORSA, LOTTA, LANCIO DEL GIAVELLOTTO

ZUFFA TRA CANE E GATTO

Fig 85. - BASE ATTICA DI STATUA FUNERARIA — *MUS. NAZ. ATENE.*

Narra Tucidide (I 90,3; 93,2) che nelle mura fatte costruire in gran fretta da Temistocle nel 479-478 a. Cr., per difendere Atene da un temuto ritorno dei Persiani, furono adoperati senza scrupolo materiali di monumenti pubblici e privati. Da queste mura nelle vicinanze del cimitero del Dipylon è tornata alla luce nel 1922 la presente base di statua funeraria riccamente ornata. Tre esercizi del pentatlo sono rappresentati nella faccia centrale: la partenza per la corsa, la lotta, il lancio del giavellotto. Nel lato di sinistra si combatte una partita di palla tra due schiere di giovani. Nel lato di destra quattro figure assistono ad una zuffa tra cane e gatto. Singolare ed unica è quest'ultima scena. Il gatto, che era sacro in Egitto, doveva essere allora una rarità nel mondo greco e dell'implacabile odio tra i due animali lo spirito agonistico dei Greci ha fatto qui uno spettacolo di gara. In questa base non si sa se più ammirare la scienza anatomica, l'eleganza delle forme, l'agilità delle pose e dei gesti, la caratterizzazione espressiva degli animali, l'animazione delle scene, la finezza di bulino più che di scalpello nell'esecuzione del rilievo. Sul fondo colorito di rosso i giuocatori di palla, nel candore del loro nudo, si distaccano come delicate figure di un cameo. In quest'opera ritroviamo i medesimi caratteri della pittura vascolare attica a figure rosse di stile severo. Alt. 0,31. 500-480 a. Cr.

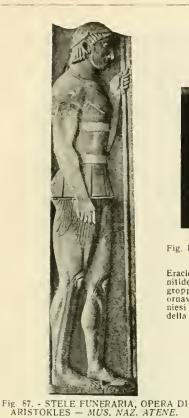



Fig. 86. - METOPA DEL TESORO DEGLI ATENIESI — *MUSEO, DELFI.*

Eracle ha raggiunto in corsa la cerva cerinitide e, poggiandole il ginocchio sulla groppa, la doma. E' una delle imprese che ornavano le metope del tesoro degli Ateniesi in Delfi (fig. 63). Ardito è lo slancio della figura e accentuata ne è la sua anatomia. Alt. 0,64. 490 480 a. Cr.

Fig. 87. - STELE FUNERARIA, OPERA DI ARISTOKLES — *MUS. NAZ. ATENE.*

Rappresenta Aristion, come dice il nome aggiunto, e il morto, in piene armi, personifica il tipo dell'Ateniese combattente nelle guerre persiane. Stilizzate ionicamente sono ancora le piegoline del chitone, ma ricca di osservazioni sulla natura è la trattazione del nudo. Alt 2,40. Primi decennî del V sec. a. Cr.

Fig. 88 - STELE FUNERARIA, OPERA DI ALXENOR DI NASSO — *MUS. NAZ. ATENE.*

Il defunto è colto in un gaio momento della sua vita: porge una cavalletta al cane saltellante. Anche se non riuscita, ardita è nell'intenzione la posa della figura. Le pieghe dell'himation hanno la rudezza della stoffa reale. Alle ossa e ai muscoli si aggiunge il rilievo delle vene. Alt. 2,05 Primi decennî dopo il 480 a Cr

Fig. 89. - «APOLLO» DAL SANTUARIO DI APOLLO PTOIOS (BEOZIA) — *MUS. NAZ. ATENE.*

Messa al confronto di Dermys e Kitylos (fig. 40) la statua mostra il progresso compiuto in un secolo nella rappresentazione della figura maschile nuda. Sciolta è già infatti la posizione delle braccia e delle gambe, netti, se pur non sempre corrispondenti alla natura, sono i contorni muscolari e col sorriso viene spezzata l'inerzia del volto. Arcaicamente stilizzata e leziosa rimane l'acconciatura. Alt. 1,20. Primi decennî del V sec. a Cr.

Fig 90 - «EFEBO» DELL'ACROPOLI. *MUS. DELL'ACROPOLI, ATENE.*

Ancor più della statua dello Ptoion questa segna la rapida ascensione nel nudo maschile. Le proporzioni sono snelle, il corpo è modellato con lievi trapassi, la gamba destra avanzata è leggermente flessa, al sorriso è sostituita un'espressione severa. Si è confrontato con l'Armodio di Kritios (fig. 91), ma troppo si distacca la delicatezza efebica di questo nudo dal muscoloso corpo dei Tirannicidi. Alt 0,86. Primi decennî del V sec. a. Cr.

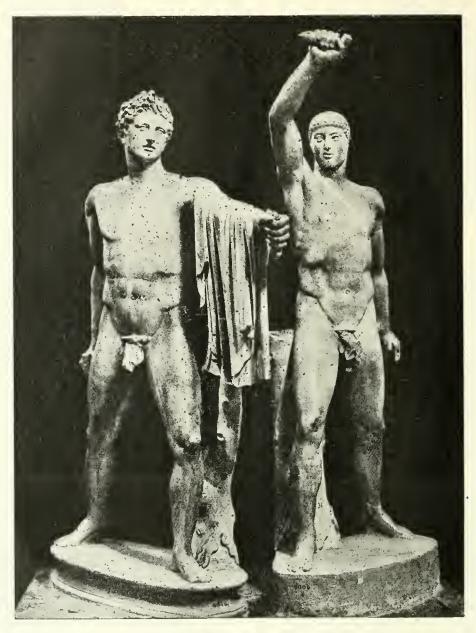



Fig. 91. - I « TIRANNICIDI » — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Cantava un carme conviviale attico: « Nel mirto avvolta porterò la spada | come Armodio e Aristogitone | quando il tiranno uccisero | e eguale e libera fecero Atene ». Difatti nel 514 a. Cr. il giovane Armodio, aiutato da Aristogitone suo amico, per vendicare un'offesa privata, uccise il tiranno Ipparco, che col fratello Ippia era succeduto al padre Pisistrato nel governo di Atene. Essi furono puniti con la morte, ma quando quattro anni dopo Ippia fu cacciato, apparvero alla nuova democrazia quali eroi gloriosi della lotta per la libertà e nella piazza di Atene furono loro innalzate due statue onorarie in bronzo, opera di Antenor (fig. 61). Portate via nel 480 a. Cr. come bottino dai Persiani non furono restituite ad Atene che due secoli dopo. Ma vinti i Persiani Atene dedicò subito nel 477-76 nuove statue ai suoi eroi e queste furono opera degli scultori Kritios e Nesiotes (Paus. I 8,5; Luc. *Philopseud.* 18). Da questo gruppo più recente deriva la copia romana che qui possediamo. Per farsi un'adeguata idea dell'aspetto originario di esso, che conosciamo anche da riproduzioni in un rilievo, in pitture vascolari, in monete, dobbiamo anzitutto immaginare sostituita alla testa di Aristogitone, che è una scultura di arte più tarda erratamente aggiuntavi dal restauratore, una replica della sua nota testa barbata. Di più bisogna correggere la posa del braccio destro di Armodio e di quello di Aristogitone che sono di restauro e togliere loro le due else di spada in più che hanno nella sinistra. Bisogna infine, soppressi i sostegni a tronco d'albero aggiunti dal copista, ricollocare le due statue parallelamente l'una addossata all'altra. = I due eroi avanzano a gran passi: Armodio ha già sollevato il braccio destro per colpire, Aristogitone è pronto anch'egli con la spada, ma intanto ripara il compagno con la chlanis pendente dal braccio sinistro. Per quanto l'opera del copista possa aver attenuato la finezza dell'originale, per il nudo queste statue sono un capolavoro. Nei due corpi tutto è tensione e contrazione elastica di muscoli per lo sforzo e per il movimento, e con somma sapienza sono stati fatti differenti, soprattutto nel tronco, il corpo giovanile di Armodio e quello già maturo di Aristogitone. Questa maestria ci fa dimenticare quanto può esservi ancora di sforzato nel marciare delle due figure col tronco quasi di prospetto per mettersi in posa dinanzi allo spettatore. Colpisce invece il contrasto tra tanta scienza anatomica e l'arcaismo della testa di Armodio: stilizzati sono i riccioli dei capelli, accentuata è la sporgenza delle palpebre, alta è la mandibola, ma soprattutto inerte rimane il volto senza nessuna corrispondenza dell'anima all'azione. L'arte greca è ancora un'arte di bellezza fisica, non di espressione spirituale. Alt. 1,95; 2,03.

Fig. 92. - AURIGA — *MUSEO, DELFI.*

Quest'originale si è salvato dalla distruzione così completa di tutte le statue in bronzo di Delfi perchè esso in età storica, travolto e malconcio nella massa di terre e di pietre smosse da uno dei terremoti che sconvolsero il santuario, venne abbandonato nel terreno presso il muro che al nord del tempio di Apollo fu costruito per riparo ad altri eventuali disastri. Così si spiega come mai Pausania, descrivendo Delfi nel II sec. d. Cr., non ne faccia menzione. Insieme alla statua e ad avanzi della quadriga fu trovato un frammento della sua base iscritta. Da essa apprendiamo che fu un donario di Polizalo, cioè del fratello minore di Gelone e di Ierone, tiranni di Siracusa L'epigrafe è stata incisa sopra un'iscrizione precedente abrasa, ma ciò che di questa leggiamo, cioè il nome della città di Gela, che egualmente fu sotto il dominio dei principi siracusani, può indurre a ipotesi diverse su quale dei fratelli avesse in origine dedicato il monumento, ma non lo toglie alla casa dei Dinomenidi. E siccome sembra che Polizalo sia morto verso il 470 a. Cr., ad una vittoria nella corsa dei carri ottenuta tra il 490 e il 470 a. Cr. si deve quest'opera d'arte. — L'auriga vincitore era rappresentato sul carro. Della vittoria ha la benda che gli stringe i capelli e come auriga è indicato dal lungo chitone con cintura e bretelle. Architettonica come la scanalatura di una colonna è la caduta a piombo delle pieghe del chitone, ma se si esamina in qual modo esse nascano con varietà individuale dalla pressione della cintura e come nella discesa si uniscano o si perdano e se si osserva inoltre come si amplino quelle sul petto e come si accumulino e si increspino quelle sottili sulle braccia appar chiaro, di fronte al panneggiamento appiattito, contornato dell'indirizzo ionico, quale progresso sia stato compiuto dentro così pochi decenni. Ma più che naturalezza riproduzione dal vivo v'è nei piedi e v'è nel braccio sottile, nervoso, braccio di guidatore, che regola con l'elasticità dei suoi muscoli l'energia dei cavalli. Tuttavia come nei Tirannicidi fa contrasto a ciò l'arcaismo della testa, con i capelli stilizzati, con le palpebre rilevate, con la mandibola forte, e soprattutto l'assenza di un'espressione spirituale. A preferenza artisti della scuola di Egina, Glaukias, Onatas, lavorarono per donari dei principi siracusani in Olimpia. Alt. 1,80.

Fig. 93. - APOLLO CITAREDO — *MUSEO, MANTOVA.*

In questa copia romana di un originale in bronzo è stato aggiunto l'albero e il serpente, ma un'altra replica trovata in Pompei indica che la statua doveva avere la cetra nella sinistra. Richiamiamoci all'ultima figura maschile nuda, eretta e ferma che abbiamo esaminato (fig. 90) e notiamo il nuovo ritmo di posizione nella gamba flessa e spostata di lato, e nella testa reclinata. L'espressione del volto è divenuta severa. Il modellato del corpo è ricco di piani delicati. Si vuole che sia opera di Hegias, il maestro di Fidia. Alt. 1,62. 480-460 a. Cr.

Fig. 94. APOLLO DELL'OMPHALOS — *MUS NAZ. ATENE.*

Trae il nome da un omphalos in marmo che fu trovato insieme ma che non gli appartiene. È anch'esso copia romana di un originale celebre. Probabilmente questo era l'Apollo di Kalamis, che stava sulla piazza di Atene (Paus. I 3,4). L'aver salvato la città dalla peste (430-427 a. Cr.) nella guerra del Peloponneso aveva procurato alla statua l'epiteto di Alexikakos. Per il ritmo, per il nudo, per la severa espressione del volto sta sulla medesima linea dell'Apollo di Mantova, ma vi si riconosce in più la grazia che si elogiava in Kalamis. Alt. 1,76. 480-460 a. Cr.

Fig. 95. - « HESTIA GIUSTINIANI » - *MUS. TORLONIA, ROMA*

Per l'espressione triste e oscura del volto, dai lunghi capelli che celano la fronte, le si addice forse più il nome di Demetra che quello di Hestia. Alla maestà del suo aspetto contribuisce il peplo che ricade in rigide pieghe e il velo che le copre il capo. Di fronte alle figure di arte ionica dal corpo modellato sotto la veste trasparente una nuova concezione d'arte è questa in cui solo il vestito esiste come corporeità della figura. La sua massa geometrica infatti cela le gambe, e il seno ha solo leggiero risalto. Alcune somiglianze col volto dell'Apollo dell'Omphalos hanno suggerito anche per questa statua il nome di Kalamis. Alt. 1,93 480-460 a. Cr.

Fig. 96. - DEA AMMANTATA — *MUSEO, BERLINO.*

Il panneggiamento è concepito come nell'Hestia Giustiniani. Là è il peplo, qua è l'himation, ma la veste ha la sopravvalenza sul corpo e al disotto della sua massa interrotta da dorsi acuti, appena si sente, oltre al seno sinistro, il braccio destro piegato e il ginocchio destro flesso. Al pari dell'Hestia la figura ha il capo coperto ma la fronte è contornata da capelli accuratamente acconciati. Attrae l'ipotesi che possa essere la replica della Sosandra di Kalamis, una statua di Afrodite che si trovava sull'Acropoli (Paus. I 23,2; Luc. *Imag.* 4,6) ma nel volto severo manca il discreto e augusto sorriso che di essa veniva lodato. Alt. 1,97. 480-460 a. Cr.

Fig. 97. - APOLLO DEL TEVERE - *MUS. DELLE TERME, ROMA.*

Questa copia romana di un'altra statua celebre di Apollo è stata ripescata nel Tevere. Essa ha dell'Apollo di Mantova e di quello dell'Omphalos il medesimo ritmo, cioè una gamba sciolta dal peso del corpo e il reclinamento del capo. Ma, mentre meno delicato è il nudo, soprattutto nel tronco, dove l'artista ama piani netti, e più rigida è la mossa della testa, maggiore umanità e gentilezza v'è nel volto. Non è fondata l'ipotesi che sia un'opera giovanile di Fidia cioè una copia dell'Apollo del donario di Maratona in Delfi. Alt. 2,20. 480-460 a. Cr.

Fig. 98. - APOLLO — *MUSEO, CASSEL.*

Anch'esso è replica di un originale famoso. I suoi attributi erano forse l'alloro nella destra, l'arco nella sinistra. La testa è sollevata e la figura si erge sulle due gambe riunite. L'espressione del volto è quella di una fredda ma imponente maestà. Il corpo ha già quella squadratura e quella costruzione limitata agli elementi essenziali che si contrappongono, come indirizzo di Fidia e di Policleto, alla snellezza e alla minuzia muscolare dei maestri dell'arcaismo. Ignoto è l'autore: si è fatto anche il nome di Fidia. Alt. 2,00. 460-440 a. Cr.

Fig. 99. - CORRIDORE ARMATO.
COLL. UNIVERSITARIA, TUBINGA

La corsa in armi era una gara di alcuni degli agoni greci. In questo bronzetto, l'atleta porta elmo e imbracciava lo scudo nella sinistra. Siamo all'attimo che precede la partenza: tutto il corpo si raccoglie nell'attesa. Le ginocchia sono piegate, il tronco si china. Un incrocio di movimenti negli arti bilancia la figura: proteso è il braccio destro, avanzata è invece la gamba sinistra. Tra un istante, allo scoccare del segnale, questa figura sarà tutta un elastico balzo. Snellezza di membra, accuratezza di anatomia, arcaismo nei tratti del volto e nei riccioli sono i consueti caratteri dell'arte tra il 480 e il 460 a. Cr. Si è fatto richiamo alla statua del corridore Epicharinos, opera di Kritios e Nesiotes, ma innegabili sono anche le affinità con le sculture di Egina. Alt. 0,16.

Fig. 100. - ATALANTE — *MUS. VATICANO, ROMA.*

La figura, vestita di breve chitone aperto su una spalla (ἐξωμίς), non è la statua onoraria di una vincitrice ma è l'eroina Atalante. Sfidava essa alla corsa e vinceva gli aspiranti alle sue nozze ma trionfò su di lei l'astuzia di Ippomene, perchè la fanciulla, fermandosi a raccogliere i pomi aurei che egli veniva gettando, fu vinta. Essa guarda qui infatti a terra: correva ma la vista dei pomi l'arresta e tra un istante si chinerà per raccoglierli. Tutto è ancora arcaico, nei tratti del volto, nei capelli lunghi, nelle pieghe della tunica, ma difficile è dire a quale scuola appartenesse l'originale da cui deriva. Alt. 1,56. 480-460 a. Cr.

Fig. 101. - DISCOBOLO, OPERA DI MIRONE — *MUS. DELLE TERME, ROMA.*

Della fama di quest'opera (Plin. XXXIV 57) è prova il numero delle repliche romane in marmo che ne sono conservate. Con il meglio di esse (torso di Castel Porziano, testa Lancellotti ecc.) è stato rimesso insieme da G. E. Rizzo questo calco, che più di ogni altro corrisponde all'aspetto dell'originale. L'atleta è colto nell'attimo culminante dell'azione. Or ora egli stava eretto sulla persona e reggeva il disco col braccio destro teso innanzi. Subito dopo, per prendere lo slancio, ha fatto compiere al braccio destro un rapido ed ampio movimento in dietro e in alto. Tutto il corpo l'ha seguito: il tronco si è chinato e ha roteato insieme alla testa e il braccio sinistro è venuto a fermarsi col polso contro il ginocchio destro. La gamba destra si è fortemente flessa per sostenere il peso del corpo e le dita contratte del piede fanno presa sul terreno, mentre la gamba sinistra libera si è tratta indietro strusciando con la punta sul suolo. Ma l'atleta non rimarrà in questa posizione che un istante. Il braccio destro tornerà velocemente in avanti per scagliare il disco e con uno slancio tutto il corpo si ergerà di nuovo. Mirone ha così fissato l'istante dell'equilibrio instabile tra due movimenti contrarî. Certo egli ha dovuto costringere tutto questo, che è vita e movimento, nello schema immobile di una statua e quindi non la posizione di tutte le parti è fissata con perfetta corrispondenza alla natura ad esempio nel petto troppo di prospetto sulle gambe di profilo par di riconoscere l'ultimo segno di una nota incongruenza arcaica (confr. fig 62, 82). Ma anche se dobbiamo ammettere con Quintiliano (*nst. or.* II 13, 8) che v'è in quest'opera qualche cosa di «distorto e sforzato» l'essersi posto così arduo problema rimane la gloria di Mirone. Ed egli è anche il maestro insuperabile del nudo atletico, in cui ogni muscolo, ogni tendine, ogni vena è stata studiata sulla natura. Dopo ciò colpisce noi, al pari degli antichi, il contrasto tra tanto naturalismo del corpo e la stilizzazione dei capelli e ancor più la mancanza nel volto di ogni espressione dell'animo, ma sappiamo ormai che questo contrasto tra la bellezza fisica e l'inerzia spirituale è proprio di tutta l'arte greca sino a questo periodo. Alt. 1,64. 480-460 a. Cr.

Fig. 102. - MARSIA, OPERA DI MIRONE — *MUS. LATERANO, ROMA.*

Narrava il mito che Athena, dopo aver inventato il doppio flauto, accortasi come le si deformasse il viso nel suono, lo avesse gettato. Lo raccolse, disubbidendo, il Sileno Marsia e il possesso dello strumento fu poi causa dell'audacia con cui sfidò Apollo nella musica e ne guadagnò supplizio e morte. Del mito, che sarà ripreso dopo in altre opere d'arte (fig 186, 268 s), Mirone aveva fissato in un gruppo che era sull'Acropoli di Atene (Plin. XXXIV, 57 ; Paus. I. 24, 1) il momento culminante dell'azione tra la dea e Marsia. Questi, attratto dalla musica, ha seguito Athena ed ha raccolto il doppio flauto, ma la dea si è rivolta improvvisamente e il Sileno al suo rimprovero è balzato indietro ed ha lasciato cadere le canne. Tuttavia la sua bramosia è fissa a terra e quando tra un istante la dea si sarà allontanata Marsia si lancerà in avanti e si chinerà per raccogliere lo strumento. Il problema dell'equilibrio è adunque sempre quello che attrae Mirone. E dello stile di Mirone, noto dal Discobolo, vi sono in questa copia romana la stessa sapienza anatomica per il nudo e la stessa stilizzazione dei capelli, ma forse v'è in più il carattere del volto a cui la fronte corrugata dà un'espressione di fissità e di cupidigia. Non si comprende come si sia potuto da alcuni riconoscere l'altra statua del gruppo in una delicata immagine di Athena (fig. 115) che per finezza del viso, per trattazione dei capelli è assai lontana dallo stile mironiano e che per piccolezza di proporzioni non può andare unita al Marsia. Alt. 1,95. 480-460 a. Cr.

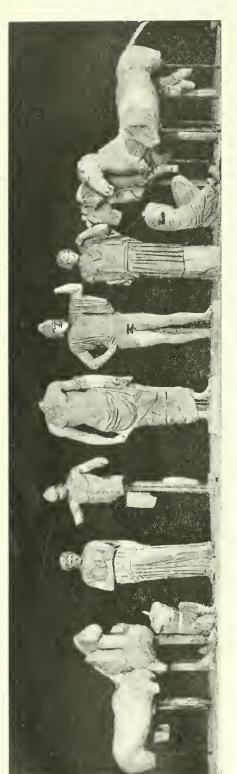



Fig. 103. - FRONTONE ORIENTALE DEL TEMPIO DI ZEUS — *MUSEO, OLIMPIA.*

Nel centro del santuario di Olimpia (fig. 34) si elevava il tempio di Zeus. Il simulacro del dio in oro ed avorio era opera di Fidia (fig. 134 s.). Tempio e simulacro erano stati innalzati col bottino fatto dagli Elei sui vicini abitanti della Pisatide verso il 470. Nel decennio tra il 470 e il 460 dall'architetto locale Libon fu costruito il tempio, che era un periptero dorico (64,10 per 27,66) con 6 colonne sulle facciate e 13 sui lati, ed era decorato di sculture nelle metope e nei frontoni. Il soggetto del frontone orientale si ricollegava alla storia mitica del santuario. Enomao, re di Pisa nell'Elide, soleva sfidare alla corsa dei carri i pretendenti alla mano della figlia Ippodamia e durante la corsa li trafiggeva. Così già molti avevano trovato la morte, allorquando Pelope vinse lui con l'inganno. Corruppe infatti l'auriga di Enomao, Mirtilo, che tolse le spine all'asse del carro, sicchè Enomao precipitò e morì. V'è qui l'ansioso raccoglimento che precede la corsa. Nel mezzo sta Zeus, divinità invisibile e regolatrice degli eventi. Alla destra vi sono Enomao e la moglie Sterope, alla sinistra Pelope e la futura sposa Ippodamia. Più in là sono pronte le quadrighe. Negli angoli del frontone, qui non riprodotti, v'erano dei famigliari. Solenne è nel mezzo, ai lati del dio, il gruppo delle quattro figure principali: rigidamente di prospetto esse dominano la scena. La loro immobilità dà l'impressione che stiano sotto il peso dell'oscuro fato, che sarà d'inganno e di morte. (Paus. V 10, 6-7). Alt. di Zeus, 3,15

Fig. 104. - FRONTONE OCCIDENTALE DEL TEMPIO DI ZEUS — *MUSEO, OLIMPIA.*

Nel frontone orientale v'è l'immobilità del presentimento, in quello occidentale v'è l'accanimento della lotta. I Centauri, alle nozze di Piritoo, re dei Lapiti, accesi dal vino, tentano di impadronirsi della sposa e delle altre donne, ma ai tracotanti si oppone Piritoo, aiutato dai compagni e dall'amico Teseo. Anche qui l'artista ha collocato nel mezzo la divinità, Apollo, come simbolo della vittoria dell'ordine morale sulle sfrenate passioni. La scena è meravigliosa per movimento e per violenza. Pausania (V 10, 8) menziona come autore del frontone orientale Paionios di Mende, di quello occidentale Alkamenes, contemporaneo di Fidia. Il nome di Paionios l'ha tratto erratamente dall'iscrizione della Nike sua opera, che stava dinanzi al tempio (fig. 145). In quanto ad Alkamenes, che nel caso dovrebbe essere l'autore anche del frontone orientale, certo la scoperta del suo Ermete Propylaios (fig. 170) ha mostrato che non mancano affinità di stile. Alt. di Apollo, 3,10.

Fig. 105. - VECCHIO — DALL'ALA DESTRA DEL FRONTONE ORIENTALE DEL TEMPIO DI ZEUS — *MUSEO, OLIMPIA*.

La figura occupa il posto dietro il carro di Enomao. Si vuole in essa riconoscere il vecchio indovino della casa: forse è soltanto un famigliare, ma tutto in essa, testa, corpo, atteggiamento, contribuisce a farne una delle figure più espressive della scena. Calvizie frontale e prolissità posteriore dei capelli sono qui dati come segno della vecchiaia. Ampî e flosci sono i muscoli pettorali, e la massa molle del grasso e della pelle si accumula in flaccide pieghe sul davanti. Un rude manto copre la parte inferiore del corpo e i piedi sono chiusi in spessi calzari. La stessa sobrietà di trattazione, limitata agli elementi essenziali, v'è nei capelli e nella barba. Il gesto della mano destra riportata alla guancia dà al vecchio un atteggiameoto di preoccupazione e di tristezza, ma impotente egli sembra di fronte all'ineluttabilità del fato. Alt. 1,38. 470-460 a. Cr.

Fig. 106. - GIOVANE — DALL'ANGOLO DESTRO DEL FRONTONE ORIENTALE DEL TEMPIO DI ZEUS — *MUSEO, OLIMPIA.*

Pausania (V 10,7) apprese sul luogo che a questa figura si dava il nome di Cladeo, cioè vi si riconosceva una personificazione del ruscello che si getta nell'Alfeo presso il santuario, ma in realtà è soltanto un famigliare della casa di Enomao. Impressionante contrasto v'è tra questa figura e quella del vecchio. Al corpo flaccido si contrappone il sodo rilievo dei contorni muscolari, alla posizione riposata e dignitosa la noncuranza del corpo sdraiato a terra, alla testa senile piena di nobiltà un volto che par di ebete, alla meditazione pensosa sull'avvenire la curiosità superficiale per l'azione presente. Ma le due figure sono affini, oltre che per una quantità di elementi, tra cui la trattazione della veste, per quella tendenza semplificatrice propria di questo artista che vede e rende solo il necessario e appunto così fa reazione alla minuta e precisa arte arcaica. Alt. 0,82. 470-460 a. Cr.

Fig. 107. - APOLLO — FIGURA CENTRALE DEL FRONTONE OCCIDENTALE DEL TEMPIO DI ZEUS — *MUSEO, OLIMPIA.*

In questa figura culmina la dote dell'artista dei frontoni, la capacità di trarre dalle forme della natura solo gli elementi essenziali e di unire questi in una costruzione grandiosa. Semplice nella sua struttura è il corpo di Apollo: le divisioni muscolari del petto e dell'addome hanno la regolarità di un tracciato geometrico. Rigida è la sua posizione: la gamba destra è solo leggermente sciolta dal peso del corpo, il braccio e la testa sembrano essersi volti angolarmente di scatto. La piccola chlanis, discreta su tanta nudità, ha solo larghe e dure pieghe. Nella testa i capelli sono resi con pochi e netti rilievi, e il volto, per le palpebre accentuate, per le labbra tumide e dischiuse, per il mento forte, ha tratti e contorni rudi. Eppure, nonostante questa sobrietà di elementi, nessuna figura dell'arte antica incarna con tanta forza di espressione non soltanto il senso della maestà ma anche quello dell'intangibile forza divina. Il tumulto delle passioni che è stato acceso dall'ubbriachezza e che prorompe in un'aggressione equina contro corpi di donne e di giovani, viene a morire come un'onda senza forza ai piedi del dio. Al disopra della zuffa domina il gesto del suo braccio disteso e la severità disdegnosa del suo sguardo. Egli è la purità intangibile, egli è realmente Apollo quale l'ha immaginato in tanti suoi miti la religione greca: vendicatore e placatore. Egli è al disopra di tutti gli umani. Alt. 3,10. 470-460 a. Cr.

Fig. 108. - GRUPPO DI CENTAURO E LAPITA — DALL'ALA SINISTRA DEL FRONTONE OCCIDENTALE DEL TEMPIO DI ZEUS — *MUSEO, OLIMPIA.*

Alla maestà dominatrice di Apollo bene si contrappone ai suoi piedi quesl'episodio di ferocia bestiale. Un giovane Lapita ha cercato di far laccio al collo di un Centauro ma questi anche nella sua parte umana è preso dal furore equino e gli addenta il braccio destro. Il dolore per il morso sembra che si effonda solo con un piccolo grido dalle labbra dischiuse come se fosse soffocato dalla volontà. E per quanto il tipo del Lapita con la capigliatura ricciuta, la fronte bassa, i tratti marcati e grossolani del volto manchi di ogni bellezza spirituale, bello per la vicinanza è il contrasto delle due teste, giacchè l'una segna la violenza istintiva della belva l'altra la resistenza cosciente dell'uomo. Alt. 2,05. 470-460 a. Cr.

Fig. 109-110. - METOPE DEL TEMPIO DI ZEUS. — *MUSEO, OLIMPIA.*

Pari per lo stile alle sculture dei frontoni, dodici metope con le fatiche di Eracle ornavano il tempio nel pronao e nell'opistodomo. Sono qui riprodotte quella con la pulitura delle stalle di Augia e quella con l'episodio dei pomi delle Esperidi. Nella prima l'eroe ha impugnato la modesta arma di chi spazza e con un movimento violento di braccia e di gambe sta compiendo l'ingrato bisogno. In piene armi Athena è accanto a lui e col gesto gli addita il lavoro. Contrasto efficace di forme v'è tra i due assi obliqui del corpo di Eracle e la verticale immobile figura della dea. Nell'altra metopa Atlante è andato a prendere i pomi delle Esperidi e li porge ad Eracle che nella sua assenza ha dovuto sottoporsi alla fatica di reggere la volta celeste. Pieno di grazia ingenua è il pratico espediente del cuscino collocato tra il cielo e le spalle di Eracle. Ma ancora più attraente è quella figura di Athena che dietro il suo protetto gli dà una mano, ma solo una mano, per aiutarlo a reggere tanto peso di firmamento. Tutto in questa metopa è verticale come per indicare la resistenza alla gravitazione e il corpo di Eracle è un altro esempio degli effetti grandiosi che sapeva raggiungere quest'arte con la sua capacità semplificatrice. Alt. 1,60. 470-460 a. Cr.

Fig. 111-112. - METOPE DEL TEMPIO DI HERA IN SELINUNTE — *MUSEO, PALERMO.*

Le metope qui riprodotte sono distanti più di un secolo da quelle degli altri templi di Selinunte (fig. 49-50). Nell'una v'è la punizione di Atteone. Il giovane cacciatore aveva osato spiare Artemide al bagno ed ora ella, mutandolo in cervo, fa sì che egli sia sbranato dai suoi stessi cani. Questa metamorfosi è resa evidente dalla pelle che gli copre testa e spalle. Espressivo è il contrasto tra la fermezza inesorabile della dea nell'aizzare e la foga di Atteone nel difendersi. Nell'altra metopa Eracle lotta con l'Amazone Ippolite che cerca di colpirlo con l'ascia. In queste metope si è voluto riconoscere l'influenza dell'arte di Olimpia. Ma snellezza di forme, minuzia nelle pieghe del panneggiamento, stilizzazione nei capelli indicano piuttosto che seguono ancora l'indirizzo che era predominante prima di quelle sculture. Alt. 1,62. 470-450 a. Cr.

Fig. 113. - NIOBIDE MORENTE — *MUS. DELLE TERME, ROMA*

Insieme ad altre figure faceva parte della decorazione di un frontone. Queste statue, tolte da un tempio greco nell'antichità, erano finite come ornamento negli Orti Sallustiani in Roma. Il frontone conteneva la strage dei Niobidi che sotto l'occhio di Niobe stessa compievano Apollo e Artemide per punirla del superbo oltraggio fatto alla loro madre Latona, col vantare i suoi sette e sette figli. Essi sono due ma sono dèi. Così colpita da uno dei loro strali alla schiena la giovane figlia di Niobe cade morente. La testa è rivolta verso l'alto per dolore e per supplica. La mano destra cerca di strappare la treccia mentre la sinistra mantiene contro la schiena il manto che, scivolato dalle spalle nella rapidità della fuga, sta per cadere. La figura ha ancora tratti di un'arte severa nella testa (palpebre, capelli), ma ha tratti di un'arte più avanzata nel nudo e nel panneggiamento. E nel volto solo la bocca dischiusa con gli angoli abbassati dà l'impressione che la fanciulla emetta il gemito soffocato della morte. Tuttavia l'artista, riprendendo lo schema arcaico della corsa a ginocchia piegate (fig. 43) ha saputo trarne una figura che realmente par che si abbatta al suolo. Ci allontaniamo dall'arte di Olimpia e ci avviciniamo a quella di Fidia. Alt. 1,49. 460-430 a. Cr.

Fig. 114 - ATHENA PENSIEROSA — *MUSEO DELL'ACROPOLI, ATENE.*

Appoggiata alla lancia Athena guarda fissamente un piccolo pilastro. Essa è armata di elmo corinzio. Piena di grazia e di naturalezza è la sua posa. Il peplo ricade in rigide pieghe rettilinee. Questo semplice costume dorico è ormai divenuto tipo predominante nell'arte greca. Segni di arcaismo vi sono nei capelli, negli occhi, nel forte conforno del volto. Di tutte le spiegazioni proposte la più attraente è quella che la dea contempli con tristezza una stele sulla quale erano iscrittti dei nomi di cittadini morti per la patria. Alt. 0,54. 470-450 a. Cr.

Fig. 115. - ATHENA — *MUSEO, FRANCOFORTE.*

Per l'elmo corinzio, per il peplo, per la forte flessione della gamba sinistra, questa statua ricorda il rilievo vicino. Ma le due opere sono distanti per trattazione di forme. Il panneggiamento ha qui morbidezza di stoffa ed evita la monotonia delle scanalature verticali. L'ovale del viso è delicato e i capelli spuntano con voluminose ciocche di sotto l'elmo. Di singolare grazia è l'aspetto giovanile, quasi birichino del volto, dagli occhi piccoli ed allungati. Si è voluto riconoscervi una replica della statua di Athena del gruppo del Marsia di Mirone (fig. 102), ma nulla v'è di affine. Certo è un'opera di arte attica. Alt. 1,77. 460 430 a. Cr.

Fig. 116. - EROS — *MUSEO, PIETROGRADO*

Da principio l'arte greca ha rappresentato l'Amore non in aspetto di bambino ma di giovinetto. Come tale è indicata questa figura da una replica in Sparta che ha nel dorso le inserzioni per le ali. Essa guarda verso l'alto, è cioè possibile che facesse gruppo con una figura più grande, forse quella di Afrodite. Le forme del corpo, la posizione delle gambe, una certa rigidezza nell'attaccatura delle braccia ne fanno un prodotto di arte prefidiaca. Colpisce la gentilezza nei tratti del volto e la figura sembra uscire, con un'inversione nel movimento della testa, da quel medesimo indirizzo che aveva già creato l'Apollo del Tevere (fig. 97). Alt. 1,44. 460-430 a. Cr

Fig. 117. - ANACREONTE. *GLIPTOTECA NY-CARLSBERG, COPENAGHEN.*

Una replica della testa con iscrizione fa riconoscere in questa statua Anacreonte. Non è un ritratto dal vero ma una ricostruzione ideale fatta dopo la morte del poeta. Solo una breve chlanis gli copre le spalle. Nella sinistra teneva la lira, nella destra il plettro. Con la testa inclinata par che ascolti nell'estasi dell'ispirazione, il suono del suo strumento. Una così nobile figura è in contrasto con quella tarda poesia del vino e dell'amore che va sotto il suo nome. Per il ritmo e per le forme, per una certa rigidezza nella veste e nei capelli anche quest'opera appare di arte prefidiaca. Ma è di arte attica e risale forse ad un originale che stava sull'Acropoli (Paus. I 25, 1) Alt. 2,10. 460-440 a. Cr.

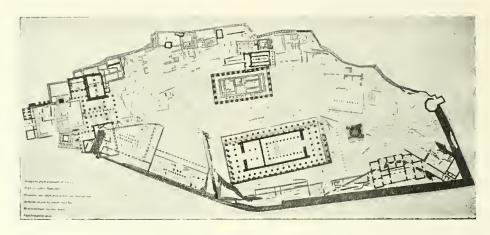



Fig. 118. - PIANTA DELL'ACROPOLI. — ATENE.

La nuda e sacra roccia dell'Acropoli ha una storia millenaria attestata dai suoi monumenti. Fu abitata sino dall'età neolitica. Nel periodo miceneo ebbe il palazzo di un principe e fu saldamente circondata da muri a rozzi blocchi che si volevano opera dei Pelasgi. Con l'età greca divenne santuario di Athena. Fu arricchita ed abbellita nel periodo di Pisistrato e dei suoi figlioli (561 510 a. Cr.) e ad essi si deve il grande tempio dai «cento piedi» di lunghezza, l'Hekatompedon (fig. 62). Alla fine del VI secolo a. Cr. la nuova democrazia di Clistene iniziò la costruzione di un tempio anche più vasto, sulle cui fondamenta sorse poi il Partenone. Incendiata e saccheggiata dai Persiani due volte nel 480 e nel 479 a. Cr., fu circondata di nuove mura per difesa da Temistocle prima, da Cimone dopo. Ma a Pericle e alla sua età spetta la gloria di averla coronata dei suoi più grandiosi edifici. Difatti nella seconda metà del V sec. a. Cr. fu elevato il Partenone (fig. 120-129), fu sbarrato l'ingresso con i sontuosi Propilei (fig. 119), sorsero il tempio di Athena Nike (fig. 146-148) e l'Eretteo (fig. 149 151). E con quest'età finisce il periodo aureo. Solo edifici di scarsa importanza o monumenti votivi vi furono innalzati nel IV sec. a. Cr. e durante il periodo ellenistico, solo statue onorarie vi dedicarono i Romani. Ma questi dinanzi al Partenone elevarono il simbolo dell'Impero, il tempio circolare di Roma ed Augusto.

Fig. 119. - FRONTE OCCIDENTALE DEI PROPILEI DELL'ACROPOLI — ATENE.

Essi furono costruiti in cinque anni (437-433 a. Cr). Ne fu architetto Mnesikles. Sono in marmo pentelico e sembrano il raggiante diadema sulla fronte dell'Acropoli. La parte centrale (largh. 13,12, prof. 25,04) ha sei colonne doriche (alt. 8,81) sulle due facciate di ovest e di est. Lo spazio interno è diviso, da una parete a cinque porte (alt. della maggiore 7,37), in due vestiboli di cui l'occidentale, più ampio, ha tre navate, separate da due file di tre colonne ioniche (alt. 10,29). Alla costruzione centrale si riattacca a nord un edificio formato da un'ampia sala e da un vestibolo. È la così detta Pinacoteca, perchè in essa erano raccolte delle pitture, tra cui alcune di Polignoto. A sud invece vi era un semplice vestibolo a colonne. L'architetto dei Propilei ha dovuto lottare per la sua costruzione non solo contro il dislivello della roccia ma anche contro lo spazio che gli veniva limitato a sud dal santuario vicino, già esistente, di Athena Nike. Ma tale asimmetria del piano generale non viene neanche avvertita, tanta è stata l'abilità nella costruzione simmetrica dei prospetti (Paus. I 22,4).

Fig. 120. - PARTENONE, VEDUTO DALL'ANGOLO DI SUD-EST — ATENE.

Sulle fondamenta di un più antico tempio che fu iniziato all'età di Clistene, negli ultimi anni del VI sec. a. Cr., ma che fu distrutto nell'incendio persiano del 480 a. Cr. quando era ancora al principio della sua costruzione, Pericle innalzò il suo Partenone che doveva essere nello stesso tempo omaggio alla dea e simbolo della potenza ateniese. I lavori, iniziati nel 447 a. Cr. erano essenzialmente finiti nel 438 a. Cr., quando vi fu collocata la grande statua criselefantina di Athena Parthenos, opera di Fidia (fig. 132-3). Architetto ideatore del tempio fu Iktinos, sopraintendente ai lavori Kallikrates. La costruzione è in marmo pentelico e domina con la sua mole la roccia dell'Acropoli. Trasformato nel V sec. d. Cr. in chiesa cristiana rimase adibito a quel culto, bizantino prima, latino dopo, sino al 1460, allorquando i Turchi, stabilitisi in Atene, lo ridussero a moschea. Ma, a parte l'azione del tempo, esso era ancora intatto allorquando nel 1687, durante l'assedio veneziano posto all'Acropoli da Francesco Morosini, una bomba, cadendo su di esso e incendiando il deposito di polvere che vi avevano collocato i Turchi, squarciò nel centro l'edificio.

Fig. 121. - LATO OCCIDENTALE DEL PARTENONE — ATENE.

Il tempio è un periptero dorico con 8 colonne sulle fronti e 17 sui lati. I suoi caratteri nell'elevato sono quelli che distinguono lo stile dorico nella sua fase discendente. Infatti la larghezza del tempio (30,87) prevale in proporzione sulla lunghezza (69,54). Le colonne sono assai alte (10.43) e fortemente rastremate; hanno leggerissima entasis e capitello piccolo e irrigidito a tronco di cono. L'intercolunnio è largo (2,50), invece eccessivamente stretto è l'ambulacro tra colonnato e tempio (2,57). L'edificio dentro il peristilio (lungh. 59.02, largh. 21,72) comprende un pronaos o vestibolo anteriore, una grande cella che conteneva la statua dell'Athena Parthenos, una sala adiacente o opisthodomos e un vestibolo posteriore. Ricca era la decorazione in scultura. Ad alto rilievo erano ornate le 92 metope della trabeazione (fig. 128-129), con statue di tutto tondo erano riempiti i due cavi frontonali nella facciata di est e di ovest (fig. 122-126), un fregio continuo a basso rilievo correva in alto sul muro esterno della cella (fig. 127). I fastigi del tempio erano sormontati da grandi acroterî traforati a palme e foglie di acanto. Dei colatoî a teste leonine stavano ai quattro estremi dei lati nord e sud, una serie di antefisse a palmette costituivano l'ornamento delle tegole terminali lungo i due spioventi del tetto.
A tutto questo si deve aggiungere la ricca policromia che ravvivava membri architettonici e sculture

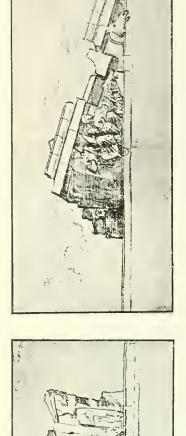



Fig. 122. - DISEGNO DEL FRONTONE ORIENTALE DEL PARTENONE IN ATENE — *BIBL. NAT. PARIGI.*

Il Marchese de Nointel, ambasciatore di Francia a Costantinopoli, in un suo viaggio ad Atene nel 1674 fece eseguire da un artista fiammingo, di cui ignoriamo il nome, alcuni disegni delle sculture del Partenone. E fu atto provvidenziale perchè essi rimangono documento dello stato in cui si trovavano prima che il Partenone fosse colpito nel bombardamento del 1687. — Nel frontone orientale era rappresentata la nascita di Athena. È un radioso mattino per l'Olimpo: da destra la quadriga di Helios sale all'orizzonte e a sinistra il carro di Selene tramonta dinanzi allo sfolgorare del nuovo giorno. Il gruppo centrale di Zeus seduto, di Hephaistos che ha dato il colpo di maglio sulla testa del dio, di Athena che è già balzata a terra in piene armi, era andato già perduto in età bizantina. Si conservano invece le figure degli dèi che assistono al miracolo: dopo la quadriga del Sole vi sono Dioniso disteso (fig. 124), Demetra e Kore sedute e Hebe corrente (fig. 125), prima del carro di Selene v'è il gruppo di Hestia, Dione, Afrodite (fig. 126) Al pari dei marmi dell'altro frontone e di una gran parte delle metope e delle lastre del fregio queste statue furono raccolte sull'Acropoli nel 1799 per incarico di Lord Elgin, ambasciatore di Inghilterra a Costantinopoli, e furono vendute al museo Britannico in Londra nel 1816.

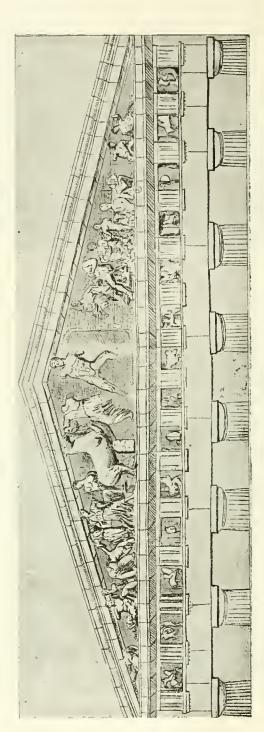



Fig. 123. - DISEGNO DEL FRONTONE OCCIDENTALE DEL PARTENONE IN ATENE — *BIBL. NAT. PARIGI.*

Anche il soggetto di questo frontone riguardava la divinità del tempio. V'era rappresentata la contesa tra Athena e Poseidon per il dominio dell'Acropoli. Athena fa sorgere dalla sua nuda roccia l'albero di olivo, Poseidon ne fa scaturire col colpo del tridente una polla di acqua salata. La vittoria rimase ad Athena ma i portenti dei due numi erano custoditi in un loro tempio comune, nell'Eretteo (fig. 149-150). Della contesa tra gli dèi sono fatti testimoni gli eroi mitici di Atene. La prima figura distesa a sinistra è nota sotto l'errato nome di Ilisso. Poi viene Cecrope con la figlia Pandroso. Il gruppo è ancora in posto sul Partenone (fig. 121). Seguono le due altre Cecropidi, Aglauro ed Erse col piccolo Erisichthon. Separa questi eroi dagli dèi in contesa il carro di Athena frenato da Nike: a lato di esso è Ermete. Nel centro stanno i due dèi contendenti. Nell'ala destra v'era il carro di Poseidon: esso era tenuto da Anfitrite o da una Nereide e a lato v'era Iris. Assistono da questa parte gli eroi della famiglia di Eretteo: tra cui si riconoscono due delle figlie, Orizia e Creusa col piccolo Ion. — Pausania (I 24,5) ricorda con poche parole solo il soggetto dei due frontoni e nessun'altra fonte antica ci dice chi sia stato l'artista che rivestì di forme così nobili e grandiose dèi ed eroi. Ma un solo nome ci si presenta ed è quello di Fidia, di colui che fu consigliere di Pericle e che fece la statua della dea per il tempio. Solo egli può essere stato il creatore dello stile meraviglioso di queste sculture, per quanto nell'esecuzione possa aver riservato parte del compito ad artisti compagni ed allievi, come Alkamenes ed Agorakritos.

Fig. 124. - DIONISO — DALL'ALA SINISTRA DEL FRONTONE ORIENTALE DEL PARTENONE. *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Solo la pardalis, la pelle felina stesa sulla roccia è l'attributo del dio. Ma nume egli appare veramente nel rigoglio giovanile del suo bel corpo nudo e nella dignità e compostezza della sua posa. Alla minuta, incisa precisione anatomica dell'arcaismo Fidia contrappone una costruzione del corpo fatta di elementi essenziali, ma appunto per questo tanto più grandiosa. La testa nella sua struttura ampia e larga ha i medesimi caratteri del nudo. È mirabile è la coordinazione delle membra per il molle abbandono del tronco e per l'elastica flessione delle gambe sollevate. Alt. 1,22. 447-435 a. Cr.

Fig. 125. - « DEMETRA, KORE, HEBE » — DALL'ALA SINISTRA DEL FRONTONE ORIENTALE DEL PARTENONE. *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Due delle dee seggono su cofani rettangolari, forse i mistici κιβωτοί del culto eleusinio: esse sarebbero quindi Demetra e Kore. Alla madre e alla figlia del resto bene si addice il famigliare gesto con cui l'una si appoggia all'altra. La figura giovanile che corre verso sinistra quasi per annunciare agli dèi più lontani il miracolo, data la mancanza di ali, anzichè Iris è forse Hebe. La bella struttura essenziale del corpo, resa più delicata in forme femminili, si sente anche qui sotto le vesti, ma la veste è già di per sè miracolo d'arte, giacchè chitoni e manti per le pieghe ampie e sottili, profonde e superficiali, ferme e agitate, sembrano animati da una vita propria. Alt. di Iris 1,73; di Demetra e Kore 1,48. 447-435 a. Cr.

Fig. 126. - « HESTIA, DIONE, AFRODITE » — DALL'ALA DESTRA DEL FRONTONE ORIENTALE DEL PARTENONE. *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Una denominazione errata ma assai diffusa vedeva le Parche (Moirai) in queste tre dee. All'infuori che per la figura di Afrodite anche la più recente denominazione non è scevra di ogni dubbio. Certo solo alla dea della bellezza sembra addirsi questo molle atteggiamento con cui essa, appoggiandosi al grembo della compagna, distende le floride sue membra. E solo la madre Dione può sorreggere con tanto amore la figlia. Il nome di Hestia per la dea seduta è invece solo congetturale. Nel gruppo raggiungono la loro più alta espressione le tre doti maggiori di quest'arte fidiaca: la grandiosa e semplice struttura dei corpi, la viva e agitata ricchezza del panneggiamento, la naturale ed elegante posa delle figure. L'umano e il divino si sono qui fusi in un'armonia che l'arte non mai più raggiungerà. Alt. di Dione, 1,09, di Hestia 1,37 447-435 a. Cr.

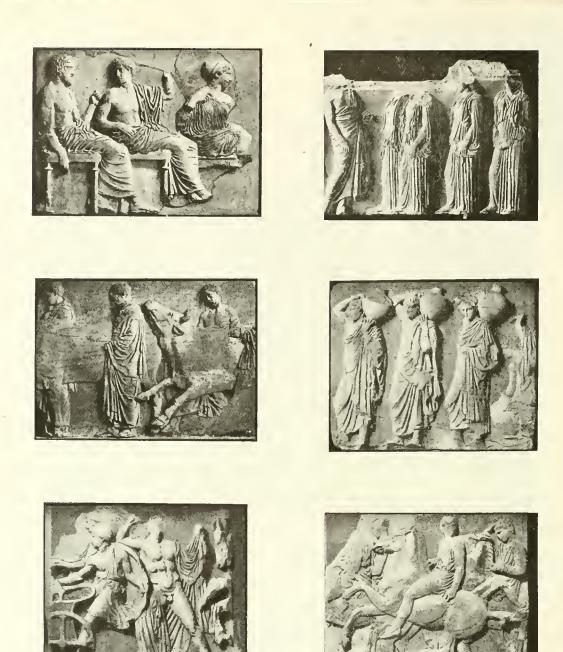



Fig. 127. - CORTEO PANATENAICO — LASTRE DEL FREGIO DEL PARTENONE
MUS. DELL'ACROPOLI, ATENE; LOUVRE, PARIGI.

Ogni quattro anni durante la celebrazione delle Grandi Panatenee veniva offerto ad Athena sull'Acropoli un peplo che era stato tessuto e ricamato dalle nobili fanciulle ateniesi, e questo peplo veniva portato sull'Acropoli in una processione solenne a cui partecipava tutto il popolo. Per decorazione del fregio che correva esternamente in alto sui muri della cella, Fidia, abbandonando il campo dei soggetti mitici tradizionali nell'arte greca, scelse appunto la rappresentazione di questo corteo. Egli fissò così nella perennità dell'arte l'offerta transitoria della realtà, ma dispogliò questa realtà di ogni aspetto contingente e, per nobiltà di forme e dignità di atteggiamenti, creò un tipo ideale di corteo panatenaico nel quale ogni generazione ventura potesse rispecchiarsi come in un esemplare di grandezza superiore all'umana. — Sul lato orientale nel mezzo egli aveva posto il sacerdote e la sacerdotessa di Athena nell'atto di ricevere il peplo e gli altri doni dalle fanciulle. Subito accanto a destra e a sinistra aveva rappresentato gli dèi seduti in atto di contemplare il corteo come se essi fossero ospiti della città sull'Acropoli. Immediatamente dopo aveva collocato presso gli dèi coloro che formavano la testa del corteo, cioè magistrati e fanciulle. Sui lati nord e sud, ma rivolti tutti verso oriente, si distendevano gli altri gruppi del corteo: si succedevano così coloro che conducevano gli animali per il sacrificio, i portatori di offerte, i musicanti, e seguiva infine la bella sfilata dei carri e dei cavalieri ateniesi. Il lato occidentale era occupato da cavalieri già in moto o sul punto di partire e tutti rivolti verso sinistra. Cosicchè dall'angolo di sud-ovest si iniziava il movimento di questo corteo e girando intorno al tempio, diviso in due ordini, si arrestava sul lato orientale dinanzi agli dèi — Dei 160 metri di lunghezza che misurava l'intero fregio è riprodotto qui solo un piccolo saggio: vi sono Poseidon, Apollo, Artemide, alcune fanciulle, dei giovani che conducono i buoi, dei portatori di anfore, un carro con un guerriero, infine dei cavalieri. Ma anche solo queste poche figure bastano a dare un'idea dell'arte di Fidia. Vi ritroviamo le sue doti per i corpi, per il panneggiamento, per le pose. Ammiriamo in più le belle teste nella loro grazia ideale e da per tutto cogliamo quel segno di elevazione che sembra trasfigurare un corteo di mortali in un'accolta di esseri sovrumani. Alt. 1,00. 447-438 a. Cr.

Fig. 128-129. - LOTTE TRA LAPITI E CENTAURI — METOPE DEL PARTENONE — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Nelle metope del lato orientale v'era la Gigantomachia, in quelle del lato occidentale l'Amazonomachia. La Centauromachia occupava le metope dei lati nord e sud insieme a scene di miti ateniesi e a episodî della presa di Troia. — Si hanno qui due metope della Centauromachia: esse valgono a mostrare come alla loro esecuzione avessero lavorato artisti di tempra diversa. Nella metopa, di destra v'è ancora l'accentuazione muscolare arcaica ed una violenza di gesto e di espressione che ricorda il frontone occidentale di Olimpia, in quella di sinistra v'è una delicatezza di forme e una nobiltà di volti che più si avvicina all'arte dei frontoni e del fregio del tempio. Alt. 1,34. 447-438 a. Cr.

Fig. 130. - TEMPIO DI HEPHAISTOS — ANGOLO DI NORD-OVEST — ATENE.

È conosciuto sotto il nome di Theseion, ma deve invece identificarsi col tempio di Hephaistos (Paus. I 14,6). È un periptero dorico in marmo pentelico con 6 colonne sulle fronti e 13 sui lati. Le forme architettoniche lo indicano presso a poco contemporaneo del Partenone perchè unisce tratti di arte più e meno avanzata. Difatti non è ancora giunta al rapporto del Partenone la relativa prevalenza della larghezza (13,72) sulla lunghezza (31,77) e l'ambulacro tra cella e colonnato è piuttosto ampio (1,85). Invece le colonne (alt. 5,88) sono più alte e più snelle che nel Partenone e l'intercolumnio è più largo (1,59). La decorazione scultoria egualmente oscilla tra forme più arcaiche e forme simili a quelle del Partenone. Di arte più legata sono le 10 metope con le imprese di Eracle sulla fronte orientale e le 8 con le imprese di Teseo, immediatamente vicine sui lati nord e sud. Invece di arte più evoluta sono il fregio con lotta di Ciclopi nel vestibolo orientale e quello con Centauromachia nel vestibolo occidentale. Sparite sono le sculture che ornavano i frontoni. 450-430 a. Cr.

Fig. 131. - LOTTE TRA LAPITI E CENTAURI — DAL FREGIO DEL VESTIBOLO OCCIDENTALE DEL TEMPIO DI HEPHAISTOS — ATENE.

Uno dei gruppi ricorda nella posizione del Centauro e del Lapita la metopa analoga del Partenone. L'altro gruppo presenta l'episodio caratteristico del lapita Kaineus. Egli era invulnerabile e invano i Centauri cercano di seppellirlo sotto un masso: Kaineus, trapassando dritto il suolo, scende nella profondità della terra. — I due simulacri del tempio, Hephaistos ed Athena, sembra che fossero opera di Alkamenes (Cic. *Nat. Deor.* I 30): è probabile che al medesimo artista debba riportarsi la decorazione scultoria del tempio e questo spiegherebbe la somiglianza con le metope del Partenone nelle quali può aver lavorato sotto la guida di Fidia. Alt. 0,80, 450-430 a. Cr.

Fig. 132.

Fig. 133.

Fig. 134.

Fig. 135.

Fig. 132 - ATHENA DEL VARVAKEION, COPIA DELLA PARTHENOS DI FIDIA — *MUS. NAZ. ATENE.*

Nella cella del Partenone v'era la statua criselefantina dell'Athena Parthenos, opera di Fidia. Essa fu dedicata nel 438 a. Cr. La sua altezza, compresa la base, era di circa 15 m. Solo di oro vi erano stati impiegati 40 o 50 talenti, cioè più di tre milioni di lire oro Ma la ricchezza del materiale, per quanto mirabile fosse nella penombra della cella l'effetto del metallo prezioso per le vesti e per le armi, dell'avorio per le carni, era nulla difronte al magistero dell'arte. Fidia con la Parthenos aveva creato un'immagine stupenda della severa dea armata ma benigna largitrice di vittoria al suo popolo. La dea infatti era rappresentata in piedi ma in atto di riposo, giacchè la gamba sinistra era flessa e allontanata dal corpo e la mano sinistra si appoggiava sul bordo superiore delle scudo posato a terra. Era vestita del peplo dorico, cinto alla vita al disopra della rimboccatura. L'egida col Gorgoneion le copriva il petto. Un formidabile elmo attico, irto di tre cimieri, sorretti da una Sfinge e da due Pegasi, ma con paragnatidi alzate faceva più risaltare la bellezza e la tranquillità del volto. La lancia era appoggiata alla spalla sinistra come se inutile ormai fosse l'opera di guerra e difatti dalla destra distesa una Vittoria discendeva verso i mortali. Pur tuttavia dallo scudo, nascosto ma minaccioso, spuntava il serpente nel quale volevasi vedere la personificazione di Erittonio. E come se non bastassero all'abbellimento della figura gli orecchini, la collana, i braccialetti, una Centauromachia ornava i bordi dei sandali, un'Amazonomachia l'esterno dello scudo, una Gigantomachia era dipinta nel suo interno e la base della statua era decorata con l'assistenza degli dèi alla nascita di Pandora (Plin. XXXVI 18; Paus. I 24, 5). Di tanta bellezza solo una pallida immagine ci possono dare le mutile e incomplete repliche in marmo e gli altri monumenti (medaglioni d'oro, gemme, monete, scudo a rilievo) che conservano qualche elemento della Parthenos. Tuttavia tra i migliori documenti per la sua ricostruzione v'è questa statua in marmo, replica di età adrianea, trovata in Atene e nota sotto il nome di Athena del Varvakeion dal luogo del ritrovamento. Alt. 1,05.

Fig. 133. - BUSTO DELL'ATHENA PARTHENOS — GEMMA INCISA DA ASPASIO — *MUS. DELLE TERME, ROMA.*

È la più completa e più precisa replica della testa della Parthenos. sia per la forma dell'elmo sia per i gioielli di cui era ornata e conserva nel suo profilo la bellezza dell'originale. Aspasio lavorò nell'età augustea. Alt. 0.030.

Fig. 134. - ZEUS DI FIDIA — MONETA DELL'ELIDE — *MUS. ARCH. FIRENZE.*

Questa moneta coniata al tempo di Adriano dà, in mancanza di qualsiasi replica in marmo, un'idea dell'altra grande statua criselefantina creata da Fidia, quella di Zeus per il tempio di Olimpia La statua misurava circa 14 m. Il dio era in trono ed era coronato di olivo. Nella destra teneva una Vittoria e nella sinistra lo scettro. Il manto che gli avvolgeva il corpo era decorato di animali e di gigli. Figure di Charites, Horai, Nikai, Sfingi ed altri gruppi ornavano le diverse parti del trono. Un'Amazonomachia decorava lo sgabello, la nascita di Afrodite il basamento della statua (Paus. V 11, 1-10). È questione controversa se Fidia abbia creato lo Zeus prima o dopo la Parthenos, cioè all'incirca nel 455-447 o nel 438-432 a. Cr.

Fig. 135. - TESTA DELLO ZEUS DI FIDIA — GEMMA DA AMISOS — *MUSEO, BERLINO.*

Il delicato intaglio rassomiglia assai alla testa dello Zeus di Fidia riprodotta nelle monete dell'Elide del tempo di Adriano ed esso rende quella maestà e quella benignità di aspetto che gli antichi elogiavano nel simulacro. Si voleva infatti che nello Zeus di Fidia potesse riconoscersi il datore della vita e di ogni bene, il comune padre e salvatore e custode degli uomini (Dion. Chrys. *Orat* 74, 412). A detta di Fidia stesso egli si sarebbe ispirato per la sua immagine ai famosi versi di Omero (*Il.* I 527 ss.).

Fig. 136. - ANADOUMENOS DI FIDIA — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Una sola statua di atleta è ricordata come opera di Fidia, quasi che la sua arte nobilissima, che sapeva dare forme ideali alla divinità, disdegnasse il mondo dei mortali. La statua si trovava in Olimpia (Paus. VI 4, 5) ed era quella di un giovinetto che si legava intorno al capo la benda della vittoria (ἀναδούμενος). Dell'originale in bronzo è conservata una replica romana in questa statua in marmo. E realmente essa ha tutti i caratteri dell'arte fidiaca: la salda ed essenziale costruzione del corpo, la nobiltà dell'atteggiamento per cui il giovinetto, pur cingendo il segno della gloria, china il capo e sembra assorto in un suo pensiero lontano. E' figura umana ma ha grazia e dignità divina ed egli è fratello dei bei giovani che vedemmo trasfigurati dalla realtà nell'immortalità del corteo panatenaico (fig. 127). E all'arte del Partenone richiamano anche la trattazione voluminosa dei capelli, il tipo del volto e perfino dei particolari anatomici. Ma rispetto alle statue atletiche di Policleto (fig. 164-165), che fu in questo campo il grande innovatore, l'Anadoumenos conserva l'antico ritmo di posizione della gamba flessa, allontanata dal corpo ma ancora aderente a terra con tutta la pianta del piede (figg. 93 94, 97, 116-117). Alt 1,48. 436-432 a. Cr.

Fig. 137. - « ATHENA LEMNIA » — *MUS. CIVICO, BOLOGNA; MUSEO, DRESDA.*

Questa figura, rimessa insieme con una statua di Dresda e una testa di Bologna, si crede replica dell'Athena Lemnia in bronzo di Fidia, che stava sull'Acropoli di Atene (Paus. I 28,2). La statua avrebbe tratto l'epiteto dall'essere dono votivo di coloni ateniesi inviati a Lemno nel 451-447 a. Cr. Ma non si ha certezza su tale avvenimento. Ad ogni modo mentre il corpo presenta per il peplo una più fine e delicata elaborazione del tipo della Parthenos, e vi si aggiunge il tratto singolare dell'egida a tracolla, la testa per la proporzione, per la rigidezza del movimento, per lo stile non sembra appartenergli. Alt 2,00.

Fig. 138. - ATHENA DI VELLETRI. *LOUVRE, PARIGI.*

Nella prima metà del V sec. a. Cr. la divinità prediletta era stata Apollo (fig. 93 94, 97-98), nella seconda metà del secolo è Athena. La dea austera, in armi, era infatti il simbolo della potenza politica di Atene. Grandiosa è questa statua trovata presso Velletri. La dea indossa peplo e himation e la snella figura è resa più alta dall'elmo corinzio. Con la destra si appoggiava alla lancia, con la sinistra teneva una patera o una Vittoria. L'egida par ridotta a una collana, Si vuole che derivi da un originale in bronzo di Kresilas (fig. 170, 173). Certo si distacca dallo stile di Fidia per una maggiore severità del volto. Alt. 3,40. 440-400 a. Cr.

Fig. 139. - ATHENA ALBANI — *VILLA ALBANI, ROMA*

La dea indossa non più il peplo dorico della Parthenos ma un chitone leggiero e un pesante manto raddoppiato e come nella Parthenos l'egida copre l'intero petto. Con la destra si appoggiava alla lancia, nella sinistra teneva un attributo. Si ha qualche dubbio sull'appartenenza della testa: se così non fosse potrebbe apparire probabile la congetturata derivazione di questa statua da un originale in bronzo, opera di Agorakritos, allievo di Fidia, cioè dalla sua Athena Itonia, che insieme ad una statua di Zeus-Ade era in un santuario di Koroneia (Paus. IX 34 1). Difatti nell'elmo a testa di lupo o di cane si è voluto riconoscere la κυνέη di Ade. Alt. 2,15. 440-400 a. Cr.

Fig. 140. - ATHENA FARNESE — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Simile all'Athena Albani per la posizione delle gambe ne differisce per quella delle braccia, giacchè hanno il ritmo inverso. Anch'essa indossa sul chitone la diplax ma differente per lunghezza e per rimboccatura. Eguale è l'egida, diverso è l'elmo che per i cimieri richiama alla Parthenos. Dell'arte fidiaca essa ha la dignità e la benevolenza. Il chitone con le sue pieghe molli, sottili e ammassate ricorda le sculture dei frontoni del Partenone. Pura ipotesi, è che la statua sia una replica dell'Athena Hygieia, opera di Pyrrhos (Plin. XXXIV 80; Paus. I 23,4), la cui base si è trovata presso i Propilei sull'Acropoli di Atene. Alt. 2,24. 440-400 a. Cr.

Fig. 141. - KORE - *MUS.* DELL'ARICCIA *DELLE TERME, ROMA.*

È stata trovata ad Ariccia. È replica romana di un originale celebre, giacchè ne esistono altre copie, tra cui una testa nel Mus Naz. di Napoli. È vestita di peplo con lunga rimboccatura. Un mantelletto dal di dietro viene ad avvolgersi intorno al braccio destro e alla spalla sinistra. L'acconciatura giovanile dei capelli, che discendono in una massa unita sulla nuca, sembra particolarmente addirsi alla dea Kore. Il tipo del peplo ci riporta alla cerchia fidiaca. Tuttavia la statua è ancora rigida nella posizione della testa e delle gambe e goffa appare sotto l'eccessivo ingombro del vestito. Forse è opera di un compagno di Fidia, Alkamenes. Alt. 3,15. 460-430 a. Cr.

Fig. 142. - HERA O DEMETRA - *MUS. VATICANO, ROMA.*

Per solennità di aspetto, per bellezza austera ma benigna del volto, per elegante disposizione del peplo, questa statua, di cui il restauratore ha fatto una Demetra con l'aggiunta delle spighe nella destra, incarna in forma eletta l'ideale fidiaco della divinità femminile. Con la sinistra si appoggiava allo scettro. Secondo alcuni è replica di un'Hera di Alkamenes (Paus. I 1,5), secondo altri della Nemesis di Ramnunte, opera di Agorakritos (Plin. XXXVI 17; Paus. I 33,2) Dello stile di Agorakritos, che conosciamo dai frammenti originali della base della sua statua, v'è qui nel panneggiamento quell'accentuato approfondire delle pieghe con cui egli esagerò lo stile del maestro. Alt 2.94. 450-420 a. Cr.

Fig. 143. - « AFRODITE DEL FRÈJUS » — *LOUVRE, PARIGI.*

L'originale da cui deriva doveva essere gradito al gusto dell'antichità tante ne sono le repliche. La dea ha un sottilissimo chitone che lascia trasparire le forme e con la destra alza dal di dietro un lembo del manto. Piena di grazia è la posizione perchè testa, tronco e gambe con la loro obliquità inversa, accennano a quello che sarà il ritmo delle figure di Prassitele. Si ritiene copia della celebre Afrodite di Alkamenes che stava nei giardini di Atene (Luc. *Im.* 4,6; Plin. XXXVI 16; Paus. I 19,2) ma non si accorda con quel poco di sicuro che è noto sul suo stile (fig. 170). Sembra che abbia servito da modello alla Venus Genetrix della casa Giulia che Arkesilaos creò per incarico di Cesare (Plin. XXXV 155). Alt. 1,65. 430-400 a. Cr.

Fig. 144. - « CARIATIDI » *MUSEO, DELFI.*

In Delfi una colonna alta m. 8,65, ornata di foglie di acanto sorreggeva sotto un tripode in bronzo tre figure di « Cariatidi » danzanti, in corta tunica e con corona a foglie di palma. Questo tipo di danzatrici traeva il nome dalla città di Karyai nella Laconia. Nella seconda metà del V sec. a Cr. l'attico Kallimachos sarebbe stato inventore del capitello corinzio a foglie di acanto (Vitr. IV 8, 9-10) ed era celebre per le sue « saltantes Lacaenae ». Si ha qui un duplice riflesso della sua arte, e nella fredda trattazione del chitone e dei capelli si ritrova quella somma diligenza con la quale finiva per togliere ogni grazia all'opera sua (Plin. XXXIV 92). Se la colonna è un donario del re spartano Agis per la vittoria sugli Elei, fu dedicata nel 400 a. Cr. Alt. 2,00.

Fig. 145. - NIKE DEI MESSENÎ E DEI NAUPAZÎ, OPERA DI PAIONIOS — *MUSEO, OLIMPIA.*

Non più come la Nike di Archermos (fig. 43) passa correndo dinanzi allo spettatore ma la Vittoria vola dall'alto verso di lui. Il suo piede scivola leggiero lungo la nube e disotto a sinistra la testa dell'aquila indica le eccelse regioni dell'aria da cui essa discende. La dea è investita in pieno dal vento: il chitone aderisce talmente alle forme del corpo che queste traspaiono come se fossero nude, anzi denudata del tutto ne esce la gamba sinistra. Al di dietro uno svolazzo impetuoso di pieghe ricurve e profonde sembra far gorgo sotto la violenza del vento mentre le ali e il manto tenuto disteso dalle due mani equilibravano il corpo come una vela. Innalzata su un pilastro alto 9 m. a sezione triangolare, di cui nel prospetto non erano visibili i lati, la figura appariva come sospesa su una semplice linea frontale e ne era così accresciuto il suo aspetto aereo. Questo monumento era collocato dinanzi al tempio di Zeus in Olimpia (Paus V 26, 1), L'iscrizione conservata ci dice che è opera di Paionios di Mende e che fu dedicata dai Messenî e dai Naupazî come decima di bottino. L'avvenimento a cui si riferisce sembra essere stata un'incursione nella Laconia dopo l'impresa di Sfacteria (425 a. Cr.). Nonostante la patria settentrionale di Paionios (Mende è nella Calcidica) la Nike per la trattazione del nudo e del panneggiamento mostra di appartenere a quella corrente attica che subito dopo Fidia, nell'esagerazione dei seguaci, portò all'eccessiva trasparenza del corpo sotto le vesti e all'impetuoso movimento delle loro pieghe (confr. fig 147-148, 153). Alt. 2,90. 425-410 a. Cr.

Fig. 146. - TEMPIO DI ATHENA NIKE — LATO ORIENTALE — ATENE.

Si trova fuori dei Propilei su uno sperone dell'Acropoli (Paus. I 22, 4). Questo gioiello di arte ionica, un vero scrigno in pentelico, fu costruito negli anni 430-420 a Cr. Architetto ne fu Kallikrates. È un tempio ionico (largh. 5,44, lungh. 8,27) con 4 colonne sulle due fronti (alt. 4,06). Negli elementi che contraddistinguono la colonna ionica (base, fusto snello e profondamente scanalato, capitello a volute) questo tempio ha caratteri che indicano essere stato, insieme al colonnato interno dei Propilei, uno dei più antichi esempi di stile ionico creato nell'Attica. Un fregio continuo correva sui quattro lati ed era decorato ad alto rilievo con lotte tra Greci ed Orientali alla presenza degli dèi: si è pensato alla battaglia di Platea (479 a. Cr.). Sembra che dopo che al simulacro della dea furono rubate le ali d'oro sia entrato in uso l'epiteto di Vittoria senz'ali o Nike Apteros.

Fig. 148. - VITTORIA CHE DISCIOGLIE IL SANDALO — DALLA BALAUSTRATA DEL TEMPIO DI ATHENA NIKE — *MUS. DELL'ACROPOLI, ATENE.*

Per compiere il sacrificio dinanzi al simulacro della dea, la Vittoria si toglie i sandali. Arresta per ciò la veloce sua corsa che è simile al volo e in equilibrio sulla gamba sinistra scioglie con la mano destra il sandalo dell'altro piede sollevato da terra. Chitone e manto non riescono a celare le perfette forme del corpo che balenano tra le sottili pieghe come se fossero stillanti di acqua e velate di spuma. Di sotto lo scalpello di quest'artista, che a volta a volta carezza il marmo o profondamente lo fruga, fiorisce in un'armoniosa fusione di linee e di piani tanto il fermo nitore delle belle membra quanto il pittoresco fluire della stoffa. Alt. 1,05.

Fig. 147. - VITTORIE CHE PORTANO IL TORO AL SACRIFICIO. DALLA BALAUSTRATA DEL TEMPIO DI ATHENA NIKE — *MUS. DELL'ACROPOLI, ATENE.*

Una balaustrata in marmo a rilievo recingeva il tempio di Athena Nike su tre lati e su una piccola parte della fronte. Essa fu innalzata forse negli ultimi anni del V sec. a. Cr. dopo i successi di Alcibiade nell'Ellesponto tra il 411 e il 407. La sua decorazione è tutto un inno di trionfo. Dinanzi ad Athena seduta le Nikai portano i tori al sacrificio, alzano trofei di vittorie terrestri con armi di opliti o con spoglie persiane oppure trofei di vittorie navali. Ma nella varietà degli atteggiamenti è cancellata quella monotonia che poteva derivare da questa moltiplicazione di una sola figura: la Vittoria. Per quanto l'esecuzione delle varie lastre sia stata affidata a mani diverse che rivelano maggiore o minore sensibilità per le forme del corpo o per quelle del panneggiamento, in tutto lo sciame di queste belle fanciulle riconosciamo l'influenza dello stile del Partenone ma portato ad un'esagerazione leziosa. Ad esempio in questa lastra, in cui con bello slancio due Vittorie trascinano l'animale recalcitrante, l'artista soffoca le forme del corpo sotto gli svolazzi curvilinei del chitone e dell'himation. Alt. 1,05.

Fig 149. - ERETTEO, VEDUTO DALL'ANGOLO DI SUD-EST — ATENE.

I segni divini della contesa tra Poseidon ed Athena (fig 123) si trovavano nell'Eretteo. Era esso un duplice tempio di Athena Polias e di Poseidon Erechtheus (Paus. I 26, 5 ss.). Dopo la costruzione del Partenone si pensò ad una rinnovazione del vecchio edificio che esisteva già qui sul lato nord dell'Acropoli Fu scelto lo stile ionico quasi per contrapporre questo delicato ordine che ha grazia femminea al saldo ordine dorico che ha maschia robustezza. L'architetto Philokles dovette risolvere ardui problemi di dislivello e di spazio per chiudere i vari santuari in un solo edificio ed ha creato un tempio asimmetrico che è una geniale eccezione alla monotona simmetria periferica dall'architettura greca. Il corpo principale dell'edificio è un tempio ionico (lungh. 20,03, largh. 11,21), con 6 colonne sulla fronte orientale, come accesso alla cella di Athena Polias, ma con alta parete chiusa a colonne incastrate nella fronte occidentale. Ha di più sul lato nord un ampio vestibolo ionico e nel lato sud sul medesimo asse la loggetta delle Cariatidi. La costruzione, incominciata forse nel 421 a. Cr dopo la pace di Nicia, fu interrotta per il disastro di Sicilia dal 413 al 409: fu ripresa in quell'anno e fu condotta a termine poco dopo.

Fig. 150 - ERETTEO, PORTICO DI NORD — ATENE.

Questo portico, che racchiudeva il segno del colpo di tridente di Poseidon e dava accesso alla cella del dio, è un modello di stile ionico (largh. 10,60, lungh. 6,75). Le snelle colonne (alt. 6.50) hanno base e capitello riccamente ornati. Un singolare fregio in pietra nera di Eleusi, al quale erano attaccate figure in marmo ad alto rilievo, correva lungo tutto il portico come prosecuzione di quel medesimo che recingeva il tempio. Dagli scarsi frammenti conservati sembra che i soggetti sul portico si riferissero al mito di Erittonio. Di singolare finezza è la decorazione della porta e del soffitto.

Fig. 151 - CANEFORA DEL PORTICO MERIDIONALE DELL'ERETTEO — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Con i marmi del Partenone essa fu portata via da Lord Elgin ed ora sul posto è sostituita da una copia in terracotta. L'artista ha ripreso un motivo dell'arte ionica, quello della donna come sostegno della trabeazione: vi era già nel tesoro dei Sifni a Delfi. La bellezza di queste fanciulle, erratamente dette Cariatidi (confr. fig. 144) è nella loro posa salda ma elastica senza sforzo, sicchè non urta l'irrazionalità della loro funzione architettonica. E nell'aspetto della figura, cioè nel peplo sottile dalle pieghe minute e profonde e nell'espressione del volto nobile e sereno è evidente l'influenza dello stile di Fidia. Alt. 2 30.

Fig. 152. - TEMPIO DI APOLLO IN BASSE, PRESSO FIGALIA — ANGOLO DI NORD-EST.

Nella solitudine alpestre del monte Kotylion (alt. m. 1130) in Arcadia si eleva il tempio di Apollo Epikourios (Paus. VIII 41, 7-9). Si voleva che fosse stato innalzato dagli abitanti di Figalia per gratitudine al dio che li aveva protetti dalla peste durante la guerra del Peloponneso (430-429 a. Cr.), ma è forse una leggenda posteriore per ispiegare l'epiteto « soccorrevole » di Apollo. Il tempio fu costruito dallo stesso architetto del Partenone, Iktinos, e si pone tra il 430 e il 410 a. Cr. Per bellezza e per armonia di linee era celebrato come il secondo del Peloponneso dopo quello di Tegea (fig. 180); invece rivela che lo stile dorico è nella sua fase discendente. Conserva lo schema arcaico delle 15 colonne sui lati rispetto alle 6 delle fronti e ciò ha impedito la prevalenza della larghezza (14,30) sulla lunghezza (38,00) ed ha portato ad un intercolunnio assai stretto (1,50), ma le colonne si avvicinano per l'altezza (5,92), per la rastremazione dei diametri, per il rimpicciolimento del capitello a quelle del Partenone. Il tempio ha nella rigidezza della sua linearità verticale un aspetto quasi ischeletrito. E come se lo stile dorico più non bastasse, l'artista aveva aggiunto nell'interno colonne ioniche inserite contro pilastri e colonne corinzie.

Fig. 153. - CENTAUROMACHIA — DAL FREGIO SETTENTRIONALE DEL TEMPIO DI BASSE — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

La decorazione scultoria del tempio era costituita principalmente da un fregio continuo cioè di tipo ionico nell'interno della cella. Ne erano soggetto la Centauromachia e l'Amazonomachia. La prima occupava i lati di nord e di ovest, la seconda quelli di est e di sud. Oltre all'architettura anche lo stile del fregio indica la derivazione attica. In questa lastra ad esempio lo schema dei due Centauri che soffocano Kaineus, già penetrato nella terra, richiama al fregio del tempio di Hephaistos (fig. 131) e la donna Lapita fuggente ha il suo più vicino riscontro nella Nike col toro della balaustrata di Athena Nike (fig. 147). Alt. 0,63.

Fig. 154. - AMAZONOMACHIA — DAL FREGIO MERIDIONALE DEL TEMPIO DI BASSE — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

L'Amazonomachia era quella di Eracle o di Teseo. Difatti in questa lastra centrale del lato sud l'eroe alza la clava contro la regina delle Amazoni. A sinistra un'Amazone vittoriosa colpisce un Greco caduto, a destra un Greco si accanisce contro l'avversaria morta e la getta giù dal cavallo che stramazza. Tutto il fregio al pari di quello della Centauromachia è una successione di episodi violenti e selvaggi. L'artista ha qui portato all'esagerazione la foga del frontone di Olimpia o delle metope del Partenone. E la stessa esagerazione v'è nella struttura accentuata dei corpi e nella trasparenza e nel movimento delle vesti. Alt. 0,63.

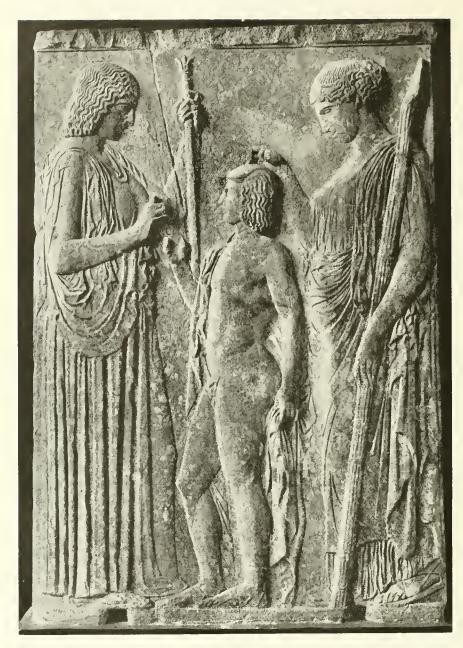



Fig. 155. - DEMETRA, TRITTOLEMO E KORE — RILIEVO DA ELEUSI — *MUS. NAZ. ATENE.*

Il sereno spirito ellenico ha fatto del pane dell'uomo non una fatica di maledizione ma un dono della dolente Demetra. Nelle sue peregrinazioni per la ricerca della figlia Kore rapitale da Plutone, la dea giunge in Eleusi nella casa del re Keleus e, riconoscente per l'ospitalità, dà in dono al figlio del re, Trittolemo, le spighe di grano perchè ne diffonda la coltivazione sulla terra. Trittolemo è qui infatti in piedi tra le due dee: al suo nudo corpo di efebo fa da sfondo il manto di cui regge un lembo con la mano sinistra. Egli guarda con reverente attesa verso Demetra che gli porge il manipolo di spighe, mentre dietro a lui Kore gli pone sul capo una corona: spighe e corona erano dipinte o aggiunte in bronzo Nelle figure delle dee appare chiaro a quale espressiva caratterizzazione, pur nella sobrietà dei suoi mezzi, potesse giungere l'arte greca di questo periodo con il gesto, con la posa, con il vestito, con l'acconciatura. Demetra, la madre, ha corti capelli disciolti che scendono sul collo, è vestita di pesante peplo le cui pieghe dalla rigida scanalatura verticale e parallela nascondono la parte inferiore del corpo, è saldamente piantata su ambedue le gambe e, pur volgendosi a Trittolemo, di poco piega la testa: v'è in tutto il suo aspetto qualche cosa di chiuso e di assorto come se fosse isolata nel suo dolore. Kore, la giovane figlia, invece ha capelli elegantemente pettinati e raccolti, è vestita di sottile chitone e di leggiero himation che si increspa di pieghe ricurve, si appoggia solo sulla gamba destra, leggiera solleva e ritrae il piede sinistro ed è tutta china col capo verso il giovane protetto: sembra animata da un'affettuosa premura di sorella. Dinanzi a così eloquente linguaggio delle forme appare una materiale aggiunta superflua quella dello scettro per Demetra e della face per Kore. Il rilievo è di arte fidiaca: struttura dei corpi, trattazione delle vesti, eleganza delle pose, nobiltà austera dei volti sono quelle stesse che ammirammo nei frontoni e nel fregio del Partenone (fig. 124-127) e nei simulacri delle divinità (fig. 132, 137-142). Ma forse nessun'altra opera greca fu mai più ricca di sentimento umano e religioso insieme. Alt. 2,20. 450-430 a. Cr.

Fig. 156. - ORFEO, EURIDICE ED ERMETE.
MUS. NAZ. NAPOLI.

Orfeo, il cantore tracio, qui distinto dalla lira e dal berretto settentrionale di pelle, aveva perduto la giovane sposa Euridice, morsa da un aspide. Egli è disceso nell'Averno e, premio alla sua musica, con cui ha vinto il cuore di Ade e di Persefone, ha ottenuto di poterla ricondurre sulla terra ma purchè non si rivolga indietro durante il tragitto. Irresistibile forza d'amore lo fa disubbidire al divieto e mentre egli può finalmente contemplare Euridice perduta, la perde di nuovo. Infatti Ermete, conduttore delle anime prende con dolcezza il braccio della donna per riportarla nell'Averno. Non sappiamo se più ammirare la concezione sintetica, che oltre all'istante presente ci fa leggere, con la posa di Orfeo e con quella di Ermete, quello che ha preceduto e quello che seguirà, oppure la semplicità dei mezzi con cui è stato reso, nella stretta unione del gruppo, il calmo ma ineluttabile dramma che travolge ogni speranza. Tanta altezza spirituale è degna di Fidia, e proprie del suo stile sono la trattazione delle vesti e la nobiltà dei volti. L'originale doveva essere celebre perchè oltre a questa ne sono conservate altre copie. Alt. 1,18. 450-430 a. Cr.

Fig. 157. - MEDEA E LE PELIADI.
MUS. LATERANO, ROMA.

Nel rilievo di Orfeo e di Euridice v'è il dramma dell'amore coniugale, in questo v'è il dramma dell'affetto figliale. La maga Medea è nella casa delle Peliadi. Con l'esperimento dell'ariete ha mostrato che possiede i mezzi magici per ridare la giovinezza ed ha persuaso le figlie di Pelia a far questo dono al padre. Una delle Peliadi già appresta il tripode nel quale dovrà essere cotto il vecchio e Medea, in costume orientale, a maniche lunghe, con berretto a mitra e velo, è pronta per versare il misterioso farmaco. Ma l'altra Peliade, che ha la spada nella destra perchè a lei toccherà di uccidere il padre, è turbata al pensiero dell'azione. L'azione si compierà. Pelia sarà ucciso, ma non tornerà ne giovane nè in vita: Medea avrà fatto la vendetta ordinatale da Giasone. Nella costruzione sintetica della scena leggiamo anche l'istante della persuasione che l'ha preceduta e quello del delitto che la seguirà. Il medesimo stile non solo ha fatto conoscere in questo rilievo un prodotto fidiaco ma ha indotto all'ipotesi che con il rilievo di Orfeo e con altro costituisse la decorazione di un unico monumento coregico, cioè dedicato per una vittoria drammatica. Alt. 1,08. 450-430 a. Cr.

Fig. 158. - STELE FUNERARIA DI HEGESO.
CIMITERO DEL DIPYLON, ATENE.

Lo spirito dell'arte fidiaca si riflette anche nei monumenti funerari dell'epoca: vi si riflette non solo come forme ai corpi e di vesti ma come espressione dell'anima. Hegeso, la giovane sposa troppo presto rapita alle gioie del mondo, ha tratto dal cofanetto dei suoi gioielli, che le porge l'ancella, una collana e tenendola distesa tra le mani (era dipinta) la contempla. È l'addio alla vita e a quanto poteva allietarla ma espresso solo con tristezza di gesto e di sguardo. È questa l'accorata tranquillità che l'arte greca contrappone al profondo mistero della morte. Ed Hegeso, così bella nell'eleganza del chitone e del manto, nella grazia della cuffia e dell'acconciatura al pari delle figure del fregio del Partenone, si trasfigura, attraverso il magistero dell'arte, da essere mortale in un'immagine ideale. Alt. 1,49. 450-430 a. Cr.

Fig. 159 - STELE FUNERARIA DI AMEINOKLEIA.
MUS. NAZ. ATENE.

La giovane donna è sul punto di uscire: ha già il velo sul capo. Una delle ancelle in piedi tiene il cofanetto delle gioie, un'altra, inginocchiata, le aggiusta il sandalo al piede sinistro sollevato, mentre ella con gesto famigliare si appoggia con la destra al suo capo. Ma la loro elegante signora esce per l'ultima volta: anche la morte è un viaggio per il quale bisogna vestirsi ed adornarsi. L'artista di questa stele non è certo all'altezza di quello della stele di Hegeso. Manca a lui la finezza dello scalpello, non solo nei corpi ma anche nei volti. E forse v'è già nella trattazione più semplice ma più reale delle vesti una reazione alla maniera fidiaca divenuta trilume e svolazzo di pieghe nei suoi imitatori. Per questo si oscilla nella datazione della stele tra gli ultimi decenni del V e i primi decenni del IV sec. a. Cr. Alt. 1,35.

Fig. 160. - RATTO DELLE LEUCIPPIDI — DA UN'IDRIA ATTICA, OPERA DI MEIDIAS — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

In un santuario i Dioscuri hanno sorpreso le figlie di Leucippo e le rapiscono. Polluce ha già posto Hilaeira sul carro e si lancia al galoppo, Castore invece lotta ancora contro la restia Eriphyle e la sua quadriga è ferma nell'attesa. Tranquilli assistono Zeus, il padre dei due eroi ed Afrodite, la dea dell'amore, seduta presso l'altare; fugge invece spaventata verso destra la sua compagna Peitho, perchè la « Persuasione », è l'opposto della violenza. Nella scena inferiore Eracle è assiso nel giardino delle Esperidi. Come dice la firma il vaso è uscito dall'officina di Meidias. Il disegno è un capolavoro di grazia e di finezza per l'eleganza dei corpi, per la nobiltà dei volti, per la sottigliezza e la trasparenza delle vesti, e concorda con quella scultura degli ultimi decenni del V sec. a. Cr. che continua ed esagera l'arte fidiaca del Partenone. Forse in quelle sculture come in questo disegno l'accentuato senso pittorico si deve all'influenza dei grandi pittori dell'epoca Zeuxis e Parrhasios. Alt. 0,53. 430-400 a. Cr.

Fig. 161. - LE GIUOCATRICI DI ASTRAGALI — PITTURA DI ERCOLANO — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Che cosa dovesse essere la grande pittura greca andata perduta lo dice ancor più della decorazione dei vasi questa tavola in marmo che secondo l'iscrizione è dovuta all'artista ateniese Alessandro Egli nel I sec. d. Cr. copiava, pur riducendolo alla semplicità della tecnica monocroma, un originale del V. Le iscrizioni aggiunte alle figure mostrano che si tratta di un episodio del mito. Mentre due donne, Elaira e Aglaie, inginocchiate giuocano agli astragali, in piedi a destra una figura matronale, Latona, appare pensosa. Verso di lei una fanciulla, Phoibe, spinge una giovane donna, Niobe, come per riconciliarle. Si ha certo qui un precedente a noi ignoto nella contesa tra Latona e Niobe, che poi divenne orgoglio materno ferito e portò alla strage dei Niobidi (fig. 254-8). Meravigliosa è la grazia di queste figure nelle loro pose e nei loro gesti. Tutto è fine e delicato, dal profilo del volto all'impercettibile cumulo delle pieghe del panneggiamento. Anche qui pensiamo all'arte famosa di Zeuxise di Parrhasios. Alt. 0,42.

Fig. 162. - HYPNOS E THANATOS DEPONGONO IL MORTO NELLA TOMBA.
DECORAZIONE DI UNA LEKYTHOS A FONDO BIANCO — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Mentre nelle stele funerarie attiche non sono rappresentati nè il trasporto nè il viaggio del defunto all'oltretomba, questi soggetti erano riservati a dei vasi rituali, cioè alle lekythoi a fondo bianco e decorazione policroma che si deponevano come corredo nel sepolcro. Infatti la λήκυθος era un vaso a sottile collo e piccola bocca, atto a contenere olio od essenze. — Hypnos e Thanatos, il Sonno e la Morte, l'uno giovane e imberbe, l'altro maturo e barbato, ma tutti e due alati, come si addice ad esseri che la fantasia popolare immagina lievi al pari di ombre, depongono presso la sua stele il cadavere di un giovane guerriero. Essi ripetono qui per un mortale l'azione che compiono in Omero (*Il.* XVI 682) per Sarpedone di cui trasportano il corpo da Troia nella Licia. Con semplicità e fluidezza di linea è disegnato il contorno delle figure, ma il corpo è nulla difronte al carattere delle tre brune teste. Al volto inerte del morto, che ha serrato gli occhi per sempre, si contrappongono lo sguardo assonnato di Hypnos, filtrante attraverso le palpebre socchiuse e la fissità triste dell'occhio sbarrato di Thanatos. Alt. 0,49. 450-420 a. Cr.

Fig. 163. - ERMETE CONDUCE LA DEFUNTA A CARONTE.
DECORAZIONE DI UNA LEKYTHOS A FONDO BIANCO — *MUS. NAZ., ATENE.*

Siamo non sotto il riflesso del mito come nel caso di Hypnos e Thanatos ma in piena credenza popolare. Ermete Psychopompos conduce la defunta al traghetto di Acheronte, dove Caronte giunge col suo burchiello. Alla sua vista la donna sembra sorpresa e titubante, ma Ermete le tende la mano come per invitarla a salire. Alla nobile figura del dio barbato, coperto di cappello a larga tesa cioè di petasos (πέτασος), ammantato nella clamide e con caduceo nella destra, si contrappone la figura volgare del nocchiero, vestito di chitone exomis e coperto dal berretto di pelo. Egli ha il viso repugnante, quasi di barbaro, per il naso ricurvo, gli zigomi sporgenti, i baffi allungati, la barbetta a pizzo. Piegato su ambedue le gambe punta ancora nel letto del fiume la stanga con la quale ha dato l'ultimo colpo per avvicinarsi alla riva. E intorno v'è uno sciame di animule (εἴδωλα), di cui alcune portano una mano alla testa in atto di dolore: esse segnano il confine tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. Alt. 0,318. 450-420 a. Cr.

Fig. 164. - DORIFORO DI POLICLETO — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Policleto di Argo, contemporaneo ma più giovane di Fidia, creò anch'egli statue di divinità, tra cui l'Hera in oro ed avorio del santuario presso Argo, ma fu soprattutto l'artista del nudo atletico. Egli aveva fissato l'ideale della forma umana in uno scritto sulla « simmetria » o costruzione proporzionale del corpo che portava il titolo di « Kanon » (Gal. *De pl. Hipp. et Plat.* 5) ed aveva dato l'esemplificazione della sua teoria in una statua dello stesso nome, ma nota anche sotto l'epiteto di « Doryphoros » cioè « Portatore di lancia » per l'asta che teneva nella sinistra. Non era una statua nè di dio nè di eroe nè di atleta ma un modello. La struttura, la posa, le proporzioni ne costituiscono la sua bellezza. Per l'anatomia infatti Policleto al pari di Fidia reagisce contro l'accentuata e minuta muscolatura arcaica e trae dalla natura solo la modellatura essenziale, di conseguenza cancella la contrazione esagerata e rende invece con più delicato trapasso di piani lo stato muscolare del corpo in riposo. Per la posa egli compie un progresso ulteriore rispetto ai suoi predecessori, giacchè scioglie quasi del tutto una gamba dal peso del corpo e la sposta in dietro e di lato in modo che poggi a terra solo con la punta delle dita. Con tale ponderazione egli ha voluto rendere non il movimento del passo, che v'era già ad esempio nei Tirannicidi (fig. 91), ma l'assoluto riposo. Ed abilmente egli ha reso il riflesso di tale posizione in tutto il tronco con l'obliquità delle spalle, dei muscoli pettorali, della linea inguinale e con lo spezzamento della linea mediana. Per le proporzioni il Doriforo è una reazione all'arte precedente: ai corpi slanciati e magri di Kritios e di Mirone contrappone una salda costruzione a cui soprattutto l'ampiezza del tronco dà quell'aspetto di « quadrata » che già notavano gli antichi. Difronte a tale struttura è giusta la parola di Quintiliano (*Inst. orat.*, V 12, 21) che il Doriforo appariva atto « vel militiae vel palaestrae ». Questa statua corrispondeva in tal modo all'ideale che i Romani si facevano della forma maschile che ne sono conservate più di 30 repliche. E si comprende come quella qui pubblicata fosse stata posta a modello della gioventù nella palestra di Pompei. Perfetta di forme anatomiche come il corpo è la testa del Doriforo. Ed ha la sua stessa essenziale squadratura nel cranio e nei piani facciali, ma è una testa inerte: anch'essa è un modello fisico e null'altro. Ci rendiamo conto guardandola del giudizio antico su Policleto (Quint. *Inst. orat.*, XII 10, 7): egli sapeva aggiungere alla figura umana « decor » cioè dignità superiore alla realtà, ma non sapeva rendere la maestà, il « pondus » delle figure divine. Mancava cioè a lui quello che Fidia aveva posseduto in sommo grado. Alt. 2,12. 450-420 a. Cr.

Fig. 165. - DIADUMENO DI POLICLETO — *MUS. NAZ. ATENE.*

Una seconda opera atletica di Policleto è stata identificata con sicurezza ed è il « Diadoumenos ». È l'immagine di un vincitore negli agoni che stringe intorno al capo la benda della vittoria. V'è chi ha voluto identificare il Diadumeno con una statua di atleta reale esistente in Olimpia cioè quella di Pythokles (Paus. VI 7, 10) e v'è invece chi ha voluto riconoscervi l'immagine di Apollo, soprattutto in base a questa copia che proviene dal santuario di Delo e nella quale lo scultore ha aggiunto al tronco d'albero la faretra. Ma il Diadumeno è da considerarsi al pari del Doriforo una statua generica di tipo atletico, quale appunto appare nelle fonti antiche (Plin. XXXIV 55; Luc. *Philopseud.* 18). I caratteri policletei sono evidenti nella struttura del corpo e nella posizione, ma pure la figura differisce da quella del Doriforo per notevoli tratti. Per gli antichi il Doriforo era un « viriliter puer », il Diadumeno un « molliter iuvenis ». In realtà il Doriforo per la sua natura di modello cioè di tipo generale ed ideale manca appunto delle caratteristiche dell'età ma non è ad ogni modo un fanciullo, Il Diadumeno invece ha veramente nel suo aspetto giovanile qualche cosa di molle. Lo ha nelle carni e lo ha soprattutto nella testa a cui i voluminosi capelli, gli occhi allungati, l'ovale delicato e la gentile inclinazione danno un'espressione di umanità che manca all'inerte e fredda perfezione del Doriforo. Certo è arrischiato voler stabilire in base agli elementi stilistici la maggiore antichità dell'una o dell'altra statua, ma se pensiamo che Policleto nel Canone deve aver offerto non un presuntuoso programma giovanile ma l'esperienza della sua lunga arte e se osserviamo che nel Doriforo ha corretto una singolare sproporzione del Diadumeno, quella della brevità del tronco, sproporzione che colpisce nell'artista che della simmetria aveva fatto il fondamento della sua arte, forse abbiamo elementi non trascurabili per ritenere il Diadumeno anteriore al Doriforo. Ma per comprendere il valore dell'arte di Policleto dobbiamo confrontare questa statua con quella simile dell'Anadumeno di Fidia (fig. 136). È il motivo stesso ma l'ampio gesto delle braccia del Diadumeno differisce dal raccolto movimento di quelle dell'Anadumeno. Diverse sono inoltre la posizione delle gambe e, come riflesso di essa, la trattazione del tronco. Il paragone è certo a favore di Policleto: egli è l'incontrastato dominatore nel campo della statuaria atletica. Alt. 1,95. 450-420 a. Cr.

Fig. 166. - ATLETA CHE SI INCORONA.
MUS. BRITANNICO, LONDRA.

Si ritiene replica di una statua in bronzo di Policleto, che stava in Olimpia, quella del fanciullo Kyniskos, riuscito vincitore nel pugilato (Paus. VI 4, 12). Se ne deve ricostruire il gesto: l'atleta era in atto di incoronarsi con la destra. Dello stile di Policleto ha la struttura del corpo e il tipo della testa: ne ha anche il ritmo di posizione. E nella grazia con cui reclina il capo sotto il segno della gloria ricorda il Diadumeno. Alt 1,48. 450-420 a. Cr.

Fig. 167. - « IDOLINO ».
MUS. ARCH. FIRENZE.

È uno dei rari originali in bronzo conservati. Fu trovato nel 1530 in Pesaro e gli è rimasto da allora il nome di « Idolino ». In realtà è un atleta fanciullo e forse teneva nella sinistra la benda della vittoria, nella destra la patera per libare. Evidente è nella testa il carattere policleteo ma nel corpo e nella posa vi sono tratti individuali, dovuti al modello e all'artista, e ne è così attenuato lo stile di Policleto. Alt. 1,48. 450-420 a. Cr.

Fig. 168. - ARES BORGHESE.
LOUVRE, PARIGI.

Il dio della guerra ha qui l'aspetto di un giovane pensoso. È solo coperto di elmo e doveva tenere nella sinistra scudo ed asta. Come nell'Idolino il carattere policleteo del volto è innegabile ma anche qui la struttura del corpo e l'espressione hanno una maggiore delicatezza. E la posizione, con ambedue le gambe piantate al suolo, è lontana dal ritmo di Policleto. Non fondata è l'ipotesi che sia replica dell'Ares di Alkamenes che era nella piazza di Atene (Paus. I 8, 4). Alt. 2,06. 450-420 a. Cr.

Fig. 169. - DISCOBOLO DI NAUKYDES.
MUS. VATICANO, ROMA.

Non è qui reso come nel Discobolo di Mirone (fig. 101) l'attimo dell'azione ma quello del pensiero. Nulla è la valentia delle membra senza la guida dell'intelligenza. L'atleta esamina il terreno su cui deve prendere posa, lo prova non solo con gli occhi ma anche con i piedi giacchè si bilancia su ambedue le gambe flesse. Una replica migliore della statua induce per i suoi caratteri policletei a riconoscervi un'opera di Naukydes, compagno di Policleto (Plin. XXXIV 80). 430-420 a. Cr.

Fig. 170. - ERMETE PROPYLAIOS DI ALKAMENES.
MUSEO, COSTANTINOPOLI.

Un Ermete Propylaios v'era sull'Acropoli di Atene presso i Propilei (Paus. I 22, 8). Si crede che ne sia una copia quest'erma trovata in Pergamo, la cui iscrizione ne dice anche l'artista: Alkamenes. La stilizzazione arcaica dei capelli è certo una concessione allo schema tradizionale dell'erma, ma nella maestà del volto vi sono i caratteri dell'arte attica della seconda metà del V sec. a. Cr. Non è per altro conciliabile questo stile con quello dell'Afrodite attribuita anche ad Alkamenes (fig. 143). Largh. 0,32. 440-420. a Cr.

Fig. 171. - PERICLE DI KRESILAS.
MUS. VATICANO, ROMA.

Egualmente sull'Acropoli era l'originale di questo ritratto (Plin. XXXIV 74; Paus. I 25, 1) e se ne elogiava l'artista Kresilas, originario di Creta, perchè «nobiles viros nobiliores fecit». Con l'alto elmo corinzio dello stratego è nascosta l'irregolare forma oblunga del cranio di Pericle che il comico Cratino chiamava «dalla testa di porro». Ma il volto di Pericle è qui realmente lo specchio della sua anima quale essa si rivela dalle parole del Panegirico (Tuc. II 35 ss.): l'intelligenza v'è unita alla dignità, alla forza suasiva, alla fermezza di volontà. Largh. 0,32. 440-430 a. Cr.

Fig. 172. - AMAZONE DI POLICLETO.
MUS. VATICANO, ROMA.

Fig. 173. - AMAZONE DI KRESILAS.
MUS. CAPITOLINO, ROMA.

Fig. 174. - AMAZONE DI FIDIA.
MUS. CAPITOLINO, ROMA.

Narra Plinio (XXXIV 53) che in una gara tra Policleto, Fidia, Kresilas e Phradmon per una statua di Amazone in Efeso, lasciato il giudizio agli stessi artisti, ottenne il premio quella di Policleto che ciascuno aveva designato seconda dopo la propria. — Sono conservate numerose repliche romane di tre tipi diversi di Amazone che si attribuiscono ai tre artisti maggiori. Ma delle teste si conoscono due soli tipi. Questione controversa è l'assegnazione delle tre statue. Di Policleto è la prima. Essa è la sorella del Doriforo (fig. 165): ne ha la posizione, la struttura del corpo, il tipo del volto. La seconda è di Kresilas: essa è teatrale nella posa con cui par che voglia invitare a guardare la sua ferita. Le pieghe del chitone sono di un'increspatura superficiale che sa ancora di arcaismo. La testa invece ha una delicata espressione femminea. La terza è di Fidia e alle sculture del Partenone richiama la trattazione del suo chitone. Ferita anch'essa, si appoggia alla lancia con ambedue le mani (l'arco è un falso restauro). Posizione e proporzioni le danno una snellezza elastica che è in contrasto con l'accasciata gravitazione delle altre due. Ma di essa non conosciamo la testa: qui porta quella del tipo di Kresilas. Alt. 1,97; 1,98; 2,02. 450-430 a. Cr.

Fig. 175. - UCCISIONE DEI PROCI E CACCIA CALIDONIA. DAL MONUMENTO DI TRYSA — *MUSEO, VIENNA.*

Presso il moderno villaggio di Ghiölbasci (antica Trysa) nella Licia un ampio recinto quadrangolare decorato di rilievi racchiudeva la tomba di uno dei dinasti locali. Soggetti e forme di questi rilievi sono di pura tradizione greca. È qui riprodotta solo una lastra di saggio. Nella zona inferiore v'è la caccia al cinghiale calidonio, in quella superiore è reso sinteticamente e con modificazioni al racconto omerico l'episodio culminante dell'Odissea, l'uccisione dei Proci. Mentre la nutrice Euricleia addita a Penelope le ancelle sagge e si allontana sbraitando l'infedele Melantho, Ulisse e Telemaco hanno fatto irruzione nella sala dei banchettanti ed Ulisse tendendo l'arco comincia a saettare. I tipi delle figure e soprattutto la trasparenza e gli agitati svolazzi delle vesti rivelano la derivazione dall'arte postfidiaca. Primi decenni del IV sec. a. Cr. Alt. 1,21.

Fig. 176. - FREGIO DEL MONUMENTO DELLE NEREIDI IN XANTHOS — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Egualmente nella Licia a Xanthos si elevava l'altro monumento funerario da cui proviene questo rilievo. Esso era un tempio ionico su alto basamento. Si vuole che sia l'heroon di Pericle, un principe licio che ha regnato tra il 380 e il 360 a. Cr. Una ricca decorazione scultoria a rilievo con episodi della vita del dinasta (combattimenti, cacce, offerte) riempiva i frontoni e i fregi del tempio e del basamento. Al fregio maggiore del basamento appartengono queste lastre in cui dei Greci combattono contro Orientali vestiti di lunghi chitoni. Le nobili forme dei corpi e la trasparenza delle vesti richiamano all'arte postfidiaca. Alt. 1,02.

Fig. 177 - NEREIDE — DAL MONUMENTO DELLE NEREIDI IN XANTHOS — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Da queste figure degli intercolumnî trae nome il monumento. Esse sfiorano con rapido passo le onde e sotto i loro piedi v'è un uccello o un pesce o una conchiglia. Come nel mito di Achille simboleggiano forse il trasporto del defunto nell'isola dei Beati. Le snelle forme del corpo, la trasparenza delle vesti, il vivo movimento dei lembi le ricollegano all'arte postfidiaca. Alt. 1,43. 360-350 a. Cr.

Fig. 178. - AMAZONE — DAL TEMPIO DI ASCLEPIO IN EPIDAURO — *MUS. NAZ. ATENE*

Il tempio di Asclepio in Epidauro fu innalzato nel 380-370 a. Cr. Lo scultore Timotheos dette i bozzetti per i frontoni. A quello occidentale appartiene questa Amazone. Bello è lo slancio ascensionale del cavallo e dell'eroina. Le forme delicate, il panneggiamento a pieghe movimentate e profonde indicano che Timotheos si muove ancora nella corrente dell'arte postfidiaca. Alt 0,72.

Fig 179. - EIRENE CON PLOUTOS, OPERA DI KEPHISODOTOS — *GLIPTOTECA, MONACO.*

Dopo le vittorie navali della seconda confederazione marittima (375 a. Cr.) che portarono alla pace del 371 gli Ateniesi innalzarono sulla piazza della città questa statua di Eirene con Ploutos. L'unione simbolica della pace con la ricchezza già v'era in Omero, nella saggia parola di Zeus (*Od.* XXIV 486: πλοῦτος δὲ καὶ εἰρήνη ἅλις ἔστω). Ma la pace non è qui simbolo, è divinità reale e in onore di essa furono allora stabiliti solenni sacrifici annuali. Atene, fatta prudente dalla realtà, non sogna più le folleggianti vittorie della balaustrata di Athena Nike (fig. 147 s.) ma spera nella calma e serena pace. — Il gruppo è opera di Kephisodotos, il padre di Prassitele (Paus. I 8,2; IX 16,1). La dea è rappresentata in aspetto di una fiorente madre che tiene in braccio il suo figlioletto e lo guarda amorosamente: il piccolo Ploutos si volge a lei col braccino disteso. Nell'originale in bronzo, da cui deriva questa copia romana, Eirene si appoggiava con la destra allo scettro e forse teneva nella sinistra anzichè l'oinochoe il corno dell'abbondanza. Se questo era l'attributo, più evidente ne resultava il significato delle figure. Ritroviamo nell'aspetto della dea uno schema di posizione e una veste che conosciamo dalle opere di Fidia e dei suoi seguaci (fig. 151). L'ampio peplo con rimboccatura ricade infatti in gravi e rigide pieghe e ciò è prova del favore di cui dovette godere, fino ai primi decenni del IV sec. a. Cr. il tipo maestoso di divinità femminile creato da Fidia. Ma v'è qualche cosa di diverso: nell'Eirene v'è un tratto più umano, v'è un'umanità più terrena. Più che dea essa è madre: non conosce e non guarda lo spettatore ma è tutta presa ed isolata nel suo affetto gentile. La statua quindi segna una tappa intermedia in quel cammino che porta da Fidia a Prassitele, da colui che nella forma fece il corpo umano degno di rendere la maestà degli dèi a colui che gli dèi rese uomini. E si comprende come questo prodotto, in cui sembrano equilibrarsi le due tendenze tra la dignità divina dell'aspetto e l'affettuosità umana della posa, si debba al padre di Prassitele, come appar naturale che il figlio riprenda con altra arte questo schema nel suo Ermete col piccolo Dioniso (fig. 191). Alt. 1,99.

Fig. 180. Fig. 181. Fig. 182.

Fig. 180. - GUERRIERO — DAL FRONTONE OCCIDENTALE DEL TEMPIO DI ATHENA ALEA IN TEGEA *MUS. NAZ. ATENE.*

Skopas fu l'architetto e lo scultore di questo grande tempio di Arcadia, innalzato dopo che un incendio del 395 a. Cr. aveva distrutto quello più antico (Paus. VIII 45,4 ss.). Sappiamo che in esso allo stile dorico erano associati lo ionico e il corinzio (fig. 152) Pochi frammenti sono conservati dei suoi frontoni che presentavano ad oriente la caccia calidonia, ad occidente la lotta tra Achille e Telefo. Ma da questi frammenti appare la qualità peculiare dell'arte di Skopas: un'espressione appassionata e violenta nel volto. Essa è ottenuta con una modificazione dei tratti anatomici del volto stesso: nella tormentata conformazione della fronte, nelle orbite profondamente incavate, nei piani facciali duri e netti. A questo si aggiunge l'apertura della bocca che scopre i denti superiori e la torsione della testa verso l'alto. È la reazione alla calma olimpica delle figure di Fidia. Alt. 0,31. 390-380 a. Cr.

Fig. 181. - ERACLE CORONATO DI PIOPPO — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Insieme a questa, altre copie attestano che deriva da un originale celebre. E lo stile è quello di Skopas. Anche l'eroe della forza fisica sembra qui agitato da un'interna passione che si addensa nella fronte, negli occhi, nella bocca. Alt. 0,30. 380-350 a. Cr

Fig. 182. - «AFRODITE» — DALLA PENDICE DELL'ACROPOLI — *MUS. NAZ. ATENE.*

Il pathos dell'arte di Skopas è anche in questa testa per l'affossamento degli occhi, per la bocca dischiusa, per la torsione del collo. Se sicura non è la denominazione di Afrodite, incerta è anche quella di Arianna. Alt. 0,41. 380-350 a. Cr.

Fig. 183. Fig. 184.

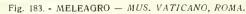
Fig. 183. - MELEAGRO — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Tra gli eroi del mito Meleagro si addiceva al temperamento artistico di Skopas. Egli è il vincitore nella caccia al cinghiale calidonio, ma un crudele fato, che lo fa uccisore degli zii, lo condanna ad una precoce morte voluta per ira dalla madre stessa. E a Skopas si attribuisce la statua. Ma meglio che in questa in altre repliche è reso negli occhi l'interno tormento dello spirito. Nella struttura del corpo Skopas si riattacca per saldezza essenziale di forme all'arte di Fidia ma qui attenua ed ammorbidisce. Nella posa reagisce contro lo schema gravitante di Policleto e la rende elastica sollevando la testa dalla parte della gamba flessa. Alt. 2,10. 380-350 a. Cr.

Fig. 184. - TAMBURO SCOLPITO DI UNA COLONNA DELL'ARTEMISION DI EFESO — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Non sappiamo quale fede meriti la notizia di Plinio (XXXVI 95) che delle 36 colonne scolpite del tempio di Artemide in Efeso una fosse opera di Skopas. Certo in questa v'è il riflesso dell'arte del maestro, soprattutto per l'espressione dei volti. Oscuro è il soggetto: si pensa ad Alcesti che aveva dato per il marito Admeto la vita e che viene ricondotta in terra da Ermete. Alt. 2,25. 355-340 a. Cr.

Fig. 185. - DEMETRA DI CNIDO — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Nessun attributo dà il nome alla dea, lo danno il suo atteggiamento e la sua espressione. Una dea matronale è seduta in trono: essa è completamente avvolta nell'himation che le copre anche il capo. Come è chiusa nel manto così è chiusa nel suo dolore. Questo sembra concentrarsi nel cavo degli occhi che spezzano con la profonda ombra il candore del volto nobilissimo. La dea appare come astratta dal mondo reale: esiste solo la sua pena interiore che la fa guardare lontano, nel vuoto, là dove nulla può turbarla o distrarla. Tale aspetto si addice solo a Demetra, alla madre inconsolabile per il ratto della figlia Kore. Già vedemmo nel rilievo di Eleusi (fig. 155) un accenno a questo isolamento nel dolore, ma in quella figura la maestà della dea prevale ancora sull'umanità della madre. Lo spirito dell'arte è ora mutato e ancora una volta nei tratti del volto ritroviamo lo stile di uno degli artisti che più ha contribuito a mutarlo, di Skopas. Un più approfondito esame ci rivela anche che come il volto sono mutate le altre forme. La statua ha certo una sgraziata brevità del tronco che si immagina potesse essere stata otticamente corretta da una diversa collocazione di essa. Ma corpo e panneggiamento si distinguono da quello stile postfidiaco che aveva avuto il predominio sino ai primi decenni del IV secolo a. Cr. Le forme matronali si sentono sotto il manto ma sono fermamente avviluppate in esso e non traspaiono. E le pieghe del vestito, per quanto profonde, non sono un capriccioso giuoco irreale di curve e di svolazzi intorno al corpo, ma nel loro nascimento e nel loro decorso obbediscono alle membra da cui sono prodotte e che esse ricoprono. La statua proviene da un recinto sacro dedicato a Demetra e ad altre divinità nella città di Cnido in Asia Minore ed è certo un originale. Alt. 1,47. 360-340 a. Cr.

Fig. 186. - GARA TRA APOLLO E MARSIA — BASE DI MANTINEA, OPERA DI PRASSITELE - *MUS. NAZ. ATENE.*

I tre rilievi sono stati trovati in Mantinea di Arcadia ed ornavano la base di un gruppo di Latona con Artemide e Apollo, opera di Prassitele (Paus. VIII 9,1). Nel prospetto v'era la lastra con Apollo e Marsia, nei due lati v'erano le due lastre con le Muse. Forse una ultima lastra con le altre tre Muse vi era nella parte posteriore. Apollo ha già finito di suonare la cetra e attende solenne e sicuro l'esito della gara. Invece Marsia, scomposto nell'atteggiamento, si affanna a soffiare nel doppio flauto con tutte le forze. In mezzo lo Scita, armato di coltello, è pronto per compiere su Marsia la terribile punizione della sua tracotanza, giacchè il Sileno sarà scorticato vivo. E una mirabile composizione sintetica (confr. fig. 156), giacchè ognuna delle tre figure rappresenta un momento dell'azione: Apollo è il passato con la certezza della superiorità già conseguita, Marsia è il presente con l'inefficacia del suo contendere, lo Scita è il futuro con l'annunzio della punizione. Secondo una tradizione giudici della gara furono le Muse: qui il loro atteggiamento le fa solo compagne di Apollo. Ma siamo in un periodo in cui non era stata ancora determinata la sfera di azione di ciascuna di esse. Le Muse sono ancora in generale le protettrici del ritmo in qualunque forma esso si svolga nella poesia, nel canto, nella musica, nella danza. Cosi in una lastra la prima legge in un rotolo svolto, la seconda tiene un rotolo chiuso, la terza tende una piccola cetra. Nell'altra lastra la prima tiene il doppio flauto e la terza un istrumento a forma di mandolino, mentre l'atteggiamento di quella di mezzo, tutta avvolta nel manto, si interpreta come una posa per la danza. Dubbio è se i rilievi della base siano usciti dalla mano di Prassitele come il gruppo statuario che la sormontava o se siano opera dei suoi aiutanti. Ma certo, oltre all'abilità di composizione nella lastra centrale, dobbiamo ammirare la varietà delle vesti nelle Muse e soprattutto la nuova concezione del panneggiamento per cui esso, con reazione alle trasparenze e agli svolazzi delle opere postfidiache, è riportato nell'avvolgimento del corpo e nella disposizione delle pieghe ad una maggiore naturalezza. Alt. 0,96-0,98. 370-360 a. Cr.

Fig. 187. - SATIRO CHE VERSA DA BERE, DI PRASSITELE.
MUSEO, PALERMO.

Un giovane Satiro è in atto di versare del vino da un'oinochoe in una patera che tiene nella sinistra. Nel suo delicato corpo di efebo non v'è nulla del selvaggio essere del corteggio di Dioniso. Della natura felina rimane solo l'orecchio aguzzo che spunta sotto la benda dei capelli. Flessuosa è la linea delle sue membra: difatti testa, tronco e gambe sono coordinate obliquamente e in senso inverso tra di loro (confr. fig. 143). Vi si riconosce la copia di un originale di Prassitele. Per altro dubbio è se fosse il Satiro che stava nella via dei Tripodi in Atene (Paus. I 20, 1). Alt. 1,53. 370-360 a. Cr.

Fig. 188. - EROS DI PRASSITELE.
MUS. NAZ. NAPOLI.

Il dio dell'amore è ancora concepito dall'arte di questo secolo come un giovinetto alato (confr. fig. 116). La massa voluminosa dei boccoli fa cornice al bel volto ed il reclinamento del capo aggiunge ad esso un'espressione pensosa come se egli per il primo portasse il peso dei sentimenti che suscita nel cuore degli uomini. Con maggiore mollezza di linee la statua ripete lo schema del Satiro che versa da bere. V'è in tutta la figura l'impronta dell'arte di Prassitele e forse è copia di quell'Eros di Tespie a cui l'artista teneva sommamente (Paus. I 20, 1: IX 27, 3). Alt. 1,64. 370-360 a. Cr.

Fig. 189. - APOLLO SAUROKTONOS DI PRASSITELE.
MUS. VATICANO, ROMA.

In aspetto di adolescente femmineo è qui figurato Apollo. E ad un gioco fanciullesco è tutto intento: egli vuol trafiggere con la freccia la lucertola che guizza sul tronco d'albero. Forse nel motivo si nasconde un oscuro e primitivo significato religioso, ma l'artista ne ha fatto una graziosa scena di genere per rendere più umana la figura del dio. E del motivo si è valso per dare al corpo di Apollo una linea sinuosa: infatti il tronco d'albero gli serve per spostare fuori della figura il suo centro di equilibrio. L'originale da cui derivano questa ed altre repliche era in bronzo ed era opera di Prassitele (Plin. XXXIV 70). Alt. 1,67. 360-350 a. Cr.

Fig. 190. - SATIRO IN RIPOSO DI PRASSITELE.
MUS. CAPITOLINO, ROMA

Egli ha cessato or ora di animare il silenzio dei boschi col suono del doppio flauto ed appoggiato al tronco d'albero si riposa. Nel suo volto si riflette la dolce ebbrezza del vino. La pelle felina a tracolla serve a far più risaltare la levigatezza delle carni. L'aguzzo orecchio si confonde tra le ciocche della chioma villosa, e della sua agreste natura rimane solo negli occhi piccoli e leggermente obliqui un tratto di animalità furbesca. In posizione inversa si ha lo stesso ritmo dell'Apollo Sauroktonos. E' copia di un'opera di Prassitele, ma è difficile che possa identificarsi col Satiro che gli antichi chiamavano «Periboetos» cioè rinomatissimo (Plin. XXXIV 69). Alt. 1,70. 350-340 a. Cr.

Fig. 191. - ERMETE COL PICCOLO DIONISO, OPERA DI PRASSITELE — *MUSEO, OLIMPIA.*

Ermete porta il piccolo Dioniso alle ninfe Nysai che lo dovranno allevare. Siamo ad una sosta del viaggio. Il dio si è appoggiato ad un tronco d'albero sul quale ha gettato la clamide e scherza col fratellino mostrandogli qualche cosa con la mano destra alzata, forse un grappolo d'uva a cui il bambino tendeva desideroso il braccino sinistro. Con questo attributo, che era accenno anticipato al dominio di Dioniso, e col caduceo che Ermete teneva nella sinistra, l'artista aveva indicato il nome delle due figure. Ma di esse non ha fissato la maestà divina bensì il carattere umano: ha voluto rendere la gentile affettuosità fraterna. Superiore all'espressione spirituale è la forma corporea, non quella del piccolo Dioniso, giacchè non piaceva ancora all'arte greca lo studio delle membra grassottelle del bambino, ma quella di Ermete. È da deplorare che la bellezza delle sue linee sia turbata dal disgraziato restauro moderno delle gambe dal ginocchio in giù (meno il piede destro) Il corpo di Ermete è florida forza giovanile. La sua struttura ossea e muscolare non si palesa con profondi incavi e rilievi ma con finissimi trapassi della superficie. La stessa vita v'è nella clamide. Essa serve a far risaltare vieppiù per contrasto il nitido corpo del dio. Ma non è capricciosa forma irreale, è cumulo di pieghe profonde là dove è ammassata, è vibrazione superficiale là dove è distesa. La bellezza della figura culmina nella testa. Sotto la folta corona di riccioli il rilievo osseo dà alla robusta fronte un'espressione pensosa. Negli occhi oblunghi la palpebra inferiore attenuata mette un tocco di dolce trasognamento. Le labbra carnose, l'ovale pieno aggiungono tratti di fresca sanità fisica a questi segni dello spirito. Come nel Sileno in riposo il tronco d'albero serve a dare un appoggio alla figura, a determinare la direzione diversamente obliqua della testa, del tronco, delle gambe, ad accentuare il contorno flessuoso del corpo. La statua è stata ritrovata nell'Heraion di Olimpia là dove appunto Pausania (V 17, 3) la ricorda. E dalle altre statue di Prassitele, copie tutte di età romana, non avremmo potuto immaginare ciò che apprendiamo da questo originale, cioè quale viva e morbida superficie potesse creare con la sua carezza lo scalpello dell'artista inventore. Ma se il magistero dell'arte è interamente suo, questa umanità nella rappresentazione era stata additata a Prassitele dal padre Kephisodotos con la statua di Eirene e Ploutos (fig. 179). Alt. 2,15. 350-340 a. Cr.

Fig. 192. · AFRODITE DI CNIDO, OPERA DI PRASSITELE — *MUS. VATICANO, ROMA*

Ancor più dell'Apollo Sauroktonos e dell'Ermete di Olimpia umana per posa e per espressione è l'Afrodite di Cnido. La dea sta per scendere nel bagno. Ha poggiato sul vaso la veste (quella che indossa è un'aggiunta moderna) e mentre compie con la destra un istintivo gesto di pudore, i suoi dolci occhi guardano lontano. Alla sua completa nudità è estraneo qualsiasi senso di inverecondia giacchè l'artista ha saputo esprimere in questo sguardo assorto la sicurezza della dea che nessun occhio indiscreto la contempla. Questa è l'opera famosa di Prassitele che si trovava in Cnido (Plin. XXXVI 20). La sua bellezza trionfa nella tradizione letteraria antica e degli epigrammi dell'Antologia facevano domandare ad Afrodite stessa, dopo che si era riconosciuta nella statua di Cnido, dove mai Prassitele avesse potuta vederla nuda. E la nudità intera della dea era certo un'ardita innovazione dello scultore. Prima di giungere a questo l'aveva rappresentata seminuda (fig. 199) e una storiella narrava che insieme a quella di Cnido egli ne avesse creata un'altra completamente velata che gli abitanti dell'isola di Coo avevano preferita perchè più pudica. Della finezza dell'originale certo poco v'è più in questa copia romana, per quanto sia tra le migliori. Solo dobbiamo contentarci di ritrovarvi i tratti fondamentali dell'arte di Prassitele. V'è anzitutto lo schema di posizione, cioè l'obliquità inversa della testa, del tronco, delle gambe, che dà alla figura un atteggiamento di molle abbandono. V'è il contrasto voluto tra il corpo nudo e il panneggiamento collocato accanto sul vaso. V'è nel corpo fiorente lo splendore della giovinezza: i tenui trapassi danno ad esso una ferma ma delicata unità di struttura. V'è la soave espressione del viso, soprattutto degli occhi, in cui si elogiava (Luc. *Imag.* 6) l'umidore dello sguardo (τῶν ὀφθαλμῶν τὸν ὑγρόν). Mentre Fidia aveva raggiunto il culmine nella rappresentazione della maestà divina, Prassitele con l'Afrodite di Cnido tocca il punto di equilibrio tra il divino e l'umano: la dea è fatta donna ma essa ha ancora nel suo aspetto nobiltà e purezza divina. Dopo di lui, soprattutto nella figura di Afrodite, l'umano vince il divino: o per il gesto o per la posa o per la struttura il nudo perde la sua castità. E si chiude così il ciclo dell'arte che dall'uomo è ascesa al nume e dal nume è ritornata all'uomo. Alt. 2,05. 360-350 a. Cr.

Fig. 194. - EUBOULEUS - *MUS. NAZ. ATENE.*

Nella tarda tradizione del mito eleusinio Eubouleus era il giovane porcaio che era stato testimone del ratto di Kore per opera di Plutone. Ed in Eleusi è stata trovata questa testa insieme ad un'iscrizione che lo ricorda. Essa è un'originale di Prassitele. E i caratteri prassitelici sono evidenti nel pieno ovale del viso, nella ricca chioma la cui massa scabra fa più risaltare il nitore delle carni, nella forma degli occhi che hanno uno sguardo trasognato, forse anche un'espressione oscura quale si addice ad una divinità inferа. Alt. 0,49. 350-340 a. Cr.

Fig. 193.

Fig. 195.

Fig. 193. - ARTEMIDE DI GABII — *LOUVRE, PARIGI.*

Si vuole che sia una copia dell'Artemide Brauronia di Prassitele, dedicata sull'Acropoli nel 346 a. Cr. (Paus. I 23, 7), e che l'artista l'abbia rappresentata nell'atto di indossare una di quelle vesti di cui le donne ateniesi le facevano dono. Pur derivando dal culto, questo gesto terreno dell'abbigliarsi si addice all'arte di Prassitele; come all'Afrodite Cnidia richiama il tipo del volto. Alt. 1,65.

Fig. 195. - DIONISO BARBATO — *MUS. VATICANO, ROMA.*

La statua dà impressione di maestosa opulenza. Forse per questo in antico vi è stato inciso di nome di Sardanapallos, del re assiro dalla vita fastosa. In realtà è un Dioniso il cui carattere solenne doveva per i Romani corrispondere alla natura del loro Liber Pater. È possibile che sia replica di una statua in bronzo di Prassitele (Plin. XXXIV 69). L'espressione degli occhi, la trattazione dei capelli e della barba, il panneggiamento hanno infatti carattere prassitelico. Alt. 1,97. 360-340 a. Cr.

Fig. 196. - DEMETRA DI ERCOLANO. *MUSEO, DRESDA.*

Fig. 197. - KORE DI AIGION. *MUS. NAZ. ATENE.*

Fig. 198. - ERMETE DI ANDROS. *MUS. NAZ. ATENE.*

Tutte e tre le statue risalgono ad originali famosi perchè sono state più volte copiate in età romana. E siccome le due figure femminili si sono ritrovate non di rado unite e l'una o l'altra è stata associata ad una figura di Ermete come decorazione di tomba, si è fatta l'ipotesi che tutte e tre derivino da un gruppo originario che rappresentasse l'Anodos di Kore, cioè il ritorno annuale della dea sulla terra. Essa era collocata tra la madre Demetra che l'attendeva ed Ermete Psychopompos che la riconduceva. E il carattere funerario di Ermete è stato indicato dal copista con il serpente intorno al tronco. Lo stile prassitelico è evidente nelle tre figure per il ritmo di posizione a linee oblique contrapposte, per l'espressione del volto, soffuso di malinconia, per il nudo, per le vesti La testa dell'Ermete somiglia a quella dell'Ermete di Olimpia, e Demetra e Kore per il panneggiamento richiamano alle Muse della base di Mantinea Le due dee non hanno qui l'imponenza divina del rilievo di Eleusi (fig. 155) ma hanno una gentilezza d'aspetto che le avvicina di più alla cerchia umana. Senza voler additare con sicurezza l'originale prassitelico da cui le tre statue derivano, ricordiamo che tre volte Prassitele fu attratto dal tema di Demetra e Kore (Plin XXXIV 69; XXXVI 23; Paus. I 2, 4). Alt. 2,12; 1,69; 1,96. 360 340 a. Cr.

Fig. 199. - AFRODITE DI ARLES — *LOUVRE, PARIGI.*

Falso è il restauro del pomo nella destra: la dea si guardava nello specchio che teneva nella sinistra e l'altra mano dava un ultimo tocco alla sua acconciatura. L'atteggiamento è quindi quello umano della vanità, ma la dea non è ancora interamente nuda. Si vuole perciò riconoscere nell'originale, da cui deriva questa copia, un'opera di Prassitele anteriore alla Cnidia, forse la sua Afrodite di Tespie (Paus. IX 27, 5). La statua è stata malamente ritoccata nel tronco in età moderna ma presenta chiaramente i caratteri prassitelici. Soprattutto la testa preannunzia la Cnidia. Alt. 1,94. 370-360 a. Cr.

Fig. 200. - AFRODITE DI MILO — *LOUVRE, PARIGI.*

La dea non si piega mollemente su se stessa nell'atto della vanità come quella di Arles ma si erge superba per essere contemplata nella sua rigogliosa bellezza. Aggiunge elasticità alla figura la testa sollevata dalla parte della gamba flessa. Afrodite è qui dea più che donna e l'espressione è di nobiltà sicura e sdegnosa. Al più nei suoi occhi si raccoglie un'ombra di passione. Tutto nella figura ci allontana dall'arte di Prassitele, e si è pensato a Skopas. La statua è stata trovata nell'isola di Milo: non si può dire con certezza quale fosse il gesto delle braccia. Alt. 2,04. 370-350 a. Cr.

Fig. 201. - AFRODITE DI CAPUA — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Quanto favore abbia incontrato il tipo dell'Afrodite di Milo lo mostrano i riadattamenti posteriori. Se ne ha uno in questa statua: la dea si specchiava nello scudo di Ares che reggeva con le due mani. V'è lo spirito di un epigramma: a questo la dea della bellezza riduce le armi del dio della guerra! Ma per adattarla a questa nuova significazione si è dovuto inclinarle la testa e così si è tolta alla figura la sua maestà. E aggiunte del copista di età adrianea sono l'elmo sotto il piede e l'alto diadema. Alt. 2,10.

Fig. 202. - VITTORIA — *MUSEO, BRESCIA.*

È un'ulteriore trasformazione dell'Afrodite di Milo. La dea della bellezza è divenuta alata dea della Vittoria. La sua nudità è stata velata nel chitone ed essa non più si specchia ma registra le gloriose gesta sullo scudo. In tale aspetto infatti appare nel rilievo della colonna Traiana tra la prima e la seconda campagna dacica. Indovinati sono quindi il moderno restauro dell'elmo sotto il piede e l'aggiunta dello scudo. Questo bronzo romano del I sec. d. Cr. è stato trovato in un tempio di Vespasiano in Brescia. Alt. 1,95.

Fig. 203. - AMAZONOMACHIA — DAL FREGIO DEL MAUSOLEO — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Il Mausoleo di Alicarnasso, una delle sette meraviglie del mondo antico, era il sepolcro che la moglie Artemisia aveva innalzato a Maussollos, re di Caria. Morta anch'essa due anni dopo, nel 351 a. Cr. gli artisti incaricati dell'opera non avevano voluto abbandonarla prima di averla compiuta, considerandola anche monumento della loro gloria. Questi artisti erano Skopas, Bryaxis, Timotheos, Leochares e si vuole che ciascuno avesse adornato di sculture uno dei lati. Architetto ne era stato Pytheos (Vitr. VII prael. 12-13). L'intero monumento misurava in altezza circa 47 m. (Plin. XXXVI 30) ed era costituito da un edificio a peristilio ionico su alto basamento e sormontato da una piramide a gradini. Ricchissima era la decorazione scultoria. Di essa si ha un piccolo saggio in queste lastre del fregio con l'Amazonomachia. La lotta si svolge con un'esagerata violenza di movimenti. Tanta passione, che è evidente anche nei volti, fa pensare soprattutto a Skopas. Ma quest'arte poggia su un fondo a noi già noto: vesti trasparenti svolazzanti, corpi accentuati nella loro struttura essenziale richiamano ad esempio al fregio del tempio di Basse (fig. 153-153). Alt. 0,90.

Fig. 204. - MAUSOLO — DAL MAUSOLEO DI ALICARNASSO. *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

Oltre all'architettura del Mausoleo era opera di Pytheos la quadriga che lo sormontava. Secondo alcuni su di essa stavano il re Mausolo e la regina Artemisia. Colpisce l'aspetto del re oltre che per il tratto non greco dell'ampia chioma distesa e della barba appuntita per l'espressione oscura del volto. Alt. 3,00.

Fig. 205. - SERAPIDE — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Il culto di Sarapis fu introdotto in Egitto da Tolemeo I Soter. Oscura ne è l'origine, ma l'opinione prevalente è che il nume corrispondesse insieme al dio egiziano dei morti Osiride (Osiris-Apis) e all'Ade greco. In realtà il nome è egiziano, ma la forma in cui il dio è rappresentato è puramente greca. Questa, al pari di tutte le altre teste e statue che sono conservate, risale all'opera famosa di Bryaxis che si trovava nel santuario di Alessandria (Clem. Aless. *Protrept.* IV 48). Il dio era rappresentato in trono ed aveva in testa il modio, simbolo delle divinità ctonie. Mirabilmente è resa la natura infera del nume nella chioma e nella barba che chiudono dentro una vasta e profonda ombra il volto e nell'espressione fredda degli occhi che guardano al di là dell'adorante come se scrutassero attraverso l'oscurità. Alt. 1,30. 320-300 a. Cr.

Fig 206. - APOLLO DI BELVEDERE — *MUS. VATICANO, ROMA.*

È opera famosa perchè nell'originale da cui deriva questa eccellente copia era reso un altro aspetto di quella natura di Apollo che fu inesauribile fonte di ispirazione alla fantasia greca. Il dio non è qui fermo dominatore sulla zuffa della passione bestiale come nel frontone occidentale di Olimpia (fig. 107), ma avanza a gran passi come esecutore della sua volontà. Nessuna statua meglio di questa par commento ai versi di Omero (*Il.* I 43-47), con i quali per la prima volta si offre alla nostra immaginazione in tutta la sua terribile possanza la figura del nume vendicatore allorchè con la peste punisce gli Achei per l'oltraggio fatto al suo sacerdote Crise. Dice il poeta: «Scese le cime d'Olimpo, gonfio l'animo d'ira | l'arco tenendo alle spalle e la doppia chiusa faretra. | Tintinnavan le frecce sul dorso del nume adirato | con il muover del passo: pari alla notte egli andava». Solo a questa rapida apparizione del dio si addice la foga del movimento: sembra quasi che egli si avventi contro gli umani. Ma nello stesso tempo la snellezza delle membra e l'elasticità di tutto il corpo, accresciuta dal volger della testa dalla parte della gamba flessa, sembrano sollevarlo al disopra degli umani stessi. Forse anche è simile alla notte, secondo la parola del poeta. V'è infatti nel candore del suo viso, che tanto risalta sotto l'ombra della chioma voluminosa, una gelida espressione: come al freddo che sale con le tenebre si agghiaccia al suo apparire il cuore dei mortali. E la piega della fronte, la fissità dello sguardo accrescono quest'impressione della sua opera inesorabile. Ma se egli è il vendicatore, e lo dice l'arco che teneva nella sinistra, egli è anche il placatore e lo dicono le bende e l'alloro che aveva nella destra. Così l'artista aveva saputo con gli attributi porre un contrasto spirituale nella sua apparizione, come un magnifico contrasto di forme aveva posto tra il corpo luminoso e le pieghe ricche di ombra della clamide distesa. L'immobilità di essa, tanto contrastante agli svolazzi dell'arte postfidiaca, aggiunge un accento all'imponenza di tutta la figura. Solo un grande artista può aver creato un'opera d'arte così originale, la quale è egualmente lontana dalla passionalità di Skopas, dal languore di Prassitele, dall'irrequietezza di Lisippo. E per alcune somiglianze col suo Ganimede rapito dall'aquila (fig. 207), si è pensato a Leochares. Alt. 2,24 350-320 a. Cr.

Fig. 207. GANIMEDE RAPITO DALL'AQUILA, OPERA DI LEOCHARES — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Questa modesta statuetta, fortemente restaurata, può dar solo un'idea approssimativa dell'originale nel quale, a detta degli antichi (Plin. XXXIV 79), l'artista aveva reso evidente che l'aquila sentiva chi rapisse con Ganimede e a chi lo portasse, tanta attenzione poneva a trattenere per mezzo del manto i suoi artigli dal corpo del fanciullo. Il futuro coppiere degli dèi è qui in aspetto di pastorello frigio. Siamo sull'Ida e l'aquila è piombata su di lui. Con l'espediente del tronco d'albero al di dietro l'artista ha potuto per la prima volta rappresentare quello che sembrava impossibile alla statuaria, il moto ascensionale. E di questo moto ha dato la viva impressione non solo con tutto il corpo del fanciullo, il cui ritmo ricorda quello dell'Apollo di Belvedere (fig. 205), ma anche con la posizione dell'aquila e del cane. Alt. 1,07. 350-320 a. Cr.

Fig. 208 · ARTEMIDE DI VERSAILLES — *LOUVRE, PARIGI.*

Per quanto manchi in questa azione del correre in caccia l'alta significazione morale che v'è nell'incesso vendicatore di Apollo, per le snelle proporzioni, per l'impetuosità del movimento, per la posizione della testa che si volge di lato e dalla parte della gamba flessa, questa statua appare veramente sorella dell'Apollo di Belvedere. Siamo dinanzi ad una medesima concezione d'arte che nel corpo umano all'inerzia gravante delle membra cerca di sostituire un'elastica elevazione. Anche questa statua si è attribuita a Leochares, tanto più che nel volto ha la medesima fredda e polita bellezza dell'Apollo. Alt. 2,00. 350-320. a. Cr.

Fig. 209. · HYPNOS — *MUSEO, MADRID.*

Vedemmo già Hypnos insieme a Thanatos nel funebre ufficio di trasportare il defunto alla tomba (fig. 162). Qui invece secondo il mito omerico, è il «dolce Sonno», è «il signore di tutti gli dèi e degli uomini tutti». Egli è raffigurato nell'aspetto di un molle giovane, dall'acconciatura femminea. Con lesto passo scivola in mezzo agli uomini e versa sogni su di essi dal corno che teneva nella destra sollevata. Le piccole ali che spuntano sotto la benda dei capelli vogliono esprimere l'aliare del sonno. Forme del corpo e acconciatura fanno riconoscervi un'opera sorta nella cerchia prassitelica. Alt. 1,43. 330-300. a. Cr.

Fig. 210 - STELE DI DEXILEOS.
CIMITERO DEL DIPYLON, ATENE.

L'iscrizione dice «Dexileos figlio di Lysanios, del demo di Thorikos, nato sotto l'arconte Teisandros, morì sotto Euboulides, in Corinto e fu uno dei cinque cavalieri». Egli aveva precisamente vent'anni quando cadde in questo scontro con i Lacedemoni nel 394 393 a. Cr. (Xen. *Hell.* IV 2, 9 ss.) ed è rappresentato mentre vibra la lancia contro il nemico atterrato. Nel tipo del cavallo, nel fluttuare della clamide, nella nobiltà del volto ritroviamo ancora l'influenza dell'arte fidiaca. Alt. 1,75.

Fig. 211 - STELE DI ARISTONAUTES.
MUS. NAZ. ATENE.

Non contro un nemico reale in un determinato fatto di armi si lancia Aristonautes, ma egli ha qui, fuori di ogni tempo e di ogni luogo, l'aspetto che si addiceva al suo valore. Egli è il guerriero nella posa ideale dell'assalto. In essa morì e in essa è fissato per l'ammirazione dei posteri. Anzi per raccogliere meglio questo tributo egli si volge di prospetto. Ma la foga della sua passione sta più nell'ombra addensata nei suoi occhi che nel suo slancio. Siamo richiamati all'arte di Skopas. Alt. 2,85. 380-360 a. Cr.

Fig. 212. - STELE TROVATA PRESSO L'ILISSO.
MUS. NAZ. ATENE.

Forse non mai è stato reso con maggiore potenza il dramma dell'affetto paterno dinanzi alla morte. Il figlio è tornato dal suo passatempo prediletto, la caccia con la clava. Il cane fiuta ancora a terra, il suo piccolo servo per la stanchezza si è accoccolato con la testa sulle ginocchia. Tale era la sua gagliarda e fiorente giovinezza quando ha abbandonato per sempre la vita. E il vecchio padre lo contempla. Se mai sguardo umano potesse avere la forza di richiamare dalla soglia della morte una persona cara, questa forza dovrebbe averla la fissità del suo sguardo. Ma mentre per il padre tutta la gioia era il giovane figlio ed egli sembra la irrigidita immagine del dolore, per il figlio tutta la vita era gioia ed egli guarda con rimpianto fuori della stele, nel mondo che non vedrà mai più. Alt. 1,68. 370-350 a. Cr.

Fig. 213. - STELE DI DEMETRIA E PAMPHYLE.
CIMITERO DEL DIPYLON, ATENE.

Sono forse due sorelle. Elegantemente vestite si offrono alla contemplazione dei superstiti. Come godettero nella vita dell'ammirazione che destava la loro bellezza ne vogliono godere ora che la loro bellezza è stata distrutta dalla morte. Ma per quanto un'ombra di dolore si raccolga nei loro occhi, posa e gesto hanno del freddo e del teatrale. Manca a queste figure quell'umanità di sentimento che avevamo colto finora nelle stele funerarie attiche. La ricchezza del monumento si sostituisce alla sua espressività. Ed un decreto di Demetrio Falereo (317-307 a. Cr.) contro il fasto dei monumenti sepolcrali poneva fine a questo genere d'arte che dal VI sec. a. Cr. aveva fatto sentire sommessa ma gentile la voce del sentimento famigliare accanto al clangore dell'arte maggiore che spaziava nel mondo degli dèi e degli eroi. Alt. 2,25. 350-330 a. Cr.

Fig. 214 - APOXYOMENOS DI LISIPPO — *MUS. VATICANO, ROMA.*

L'atleta è nell'atto di togliersi con la strigile l'olio e la rena di cui si era spalmato il corpo: egli è cioè un ἀποξυόμενος. È questa una replica di una statua in bronzo, celebre, di Lisippo (Plin. XXXIV, 62). Probabilmente era la statua onoraria di un atleta vincitore, ma tolta dalla sua base, nella quale era iscritto il nome, era rimasta nota solo sotto l'epiteto del suo gesto. E essa ha le caratteristiche dell'arte di Lisippo. Questi infatti reagì al canone di Policleto (fig. 164). Mutò cioè il tipo squadrato e, facendo la testa più piccola, le membra più secche, dette una maggiore snellezza alle sue figure (Plin. XXXIV, 65). Oltre a questo l'Apoxyomenos ha un'apparenza di viva energia che manca nelle figure gravitanti di Policleto. Ciò deriva essenzialmente dal ritmo di posizione. La gamba sciolta dal peso del corpo non è più fortemente sollevata col piede da terra ma è assai allontanata di lato. Questo dà alla figura un atteggiamento di riposo ma di riposo inquieto E il tronco anzichè abbattersi si erge sui fianchi. A questo effetto di elasticità contribuisce la testa rivolta dalla parte della gamba flessa anzichè dalla parte della gamba tesa. Al movimento della figura bilanciantesi sui lati si aggiunge un movimento analogo dal di dietro in avanti: esso è determinato dall'accentuata forma sigmoide della colonna vertebrale e dalla distensione delle braccia. Tutta la figura così vibra di movimento trattenuto e siamo richiamati al verso di Properzio (IV 8, 9): « Gloria Lysippo est animosa effingere signa ». Ma questo atleta non è soltanto elasticità di membra, è anche espressione dell'anima. Nei tratti del volto, specialmente negli occhi, si raccoglie un'ombra di inquietudine, come se, pur vittorioso, egli fosse turbato da un intimo pensiero. La voluminosa, agitata massa dei capelli, così differente dalla liscia calotta del Doriforo di Policleto, par che si accompagni come segno esteriore a quest'irrequietudine del corpo e dello spirito. Appunto la trattazione dei capelli si elogiava in Lisippo. Contrapponiamo l'Apoxyomenos al Doriforo ed appare chiaro quale cammino abbia fatto l'arte greca in un secolo; non più cerca la struttura inerte del corpo ma vuol fissarne la mutevole animazione fisica. Da questo punto di vista si può comprendere l'affermazione di Lisippo, che i suoi predecessori avevano fatto gli uomini quali sono e che egli invece li faceva quali sembrano essere. Alt. 2,05. 350-320 a. Cr.

Fig. 215. - AGIAS DI LISIPPO.
MUSEO, DELFI.

Il principe tessalo Daochos II aveva dedicato in Delfi tra il 339 e il 334 a. Cr., insieme alla sua, le statue dei suoi antenati. Tra essi v'era Agias che tra il 460 e il 440 a. Cr. era stato più volte vincitore nei giuochi pitici. Come si apprende da un'iscrizione frammentaria una statua in bronzo di Agias, opera di Lisippo, si trovava in Farsalo. È quindi probabile che la statua di Delfi ne sia una replica e che a Lisippo si debbano o tutte o in parte anche le altre statue del gruppo. Certo questa di Agias ha precisi caratteri lisippei nelle proporzioni per la testa piccola e le membra snelle, nella posa per l'elasticità con cui la figura si erge sui fianchi, si bilancia di lato, volge la testa dalla parte della gamba flessa, e nell'espressione pensierosa, oscura del volto. Alt. 1,97.

Fig. 216. - EROS CHE TENDE L'ARCO.
MUS. CAPITOLINO, ROMA.

L'Amore è qui nell'atto di infilare la corda nell'arco e intanto mira lontano la vittima da saettare. Mentre l'Eros di Prassitele (fig. 188) era figura in riposo e con volto trasognato, come se per primo portasse il peso del turbamento che arreca all'animo umano, qui egli è anzitutto movimento. È agilità fisica anzichè azione spirituale. Vi si riconosce perciò la copia di un'opera di Lisippo, di un Eros in bronzo che al pari di quello di Prassitele si trovava in Tespie (Paus. IX 27, 3). E all'arte di Lisippo si addicono la posizione bilanciantesi, l'elasticità delle membra, resa più evidente dall'obliquità opposta delle braccia e delle gambe, l'estensione delle braccia fuori del piano del corpo, il tipo della testa, la trattazione dei capelli. Alt. 1,23. 350-320 a. Cr.

Fig. 217. - POSEIDON IN RIPOSO — *MUS. LATERANO, ROMA*

Il restauratore ha aggiunto il tridente, l'aplustre, la prora, il delfino. Ma giustamente della statua ha fatto un Poseidon giacchè in questo aspetto irrequieto, con un piede appoggiato su un rialzo, il dio del mare appare in monete della fine del IV sec. a. Cr. Sembra che egli scruti dalla sponda l'elemento del suo dominio. È un atteggiamento di riposo ma di riposo vigile. Si vuole che sia replica di un'opera di Lisippo, che si trovava in Corinto (Luc. *Jup. trag.* 9). Alt. 2,01. 350-320 a. Cr.

Fig. 218. - POSEIDON DI MILO — *MUS. NAZ. ATENE.*

Non è il dio inquieto ma il dio dominatore. Non scruta da terra l'onda marina ma su essa spazia con lo sguardo. Si erge realmente con la possanza di un nume sulla vastità del suo impero. V'è nella figura l'essenziale dello stile di Lisippo v'è il bilanciamento del corpo sulle due gambe allontanate, v'è il sollevare della testa dalla parte della gamba flessa e v'è, oltre alla trattazione naturale della barba e dei capelli, l'espressione agitata del volto. Alt. 2,15. 350-320 a. Cr.

Fig. 219. - ERACLE FARNESE — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

L'eroe dalle ardue imprese si riposa ma in un atteggiamento che si addice alla sua infaticata inquietudine. Ha poggiato la clava sopra un masso, e gettando su essa la pelle leonina se ne è fatta puntello sotto l'ascella. Tutto il corpo esce così dalla linea centrale di gravità, ma non si abbandona come nelle figure di Prassitele, si sorregge. Se non si abbandona col corpo Eracle si abbandona per altro con l'anima Egli è al termine della sua vita rischiosa, perchè tiene nella destra i pomi delle Esperidi, il segno dell'ultima sua avventura. Ma non palesa gioia nè per le vittorie riportate, nè per il premio che lo attende, la beatitudine tra gli dèi. Il suo volto è oscuro e guarda a terra: dietro la sua fronte tormentata passa non un pensiero da eroe immortale ma un pensiero da uomo mortale, quello della vanità di tanto lottare. Quale contrasto tra questo corpo che è tutta una massa di poderosi muscoli in contrazione e questa piccola testa che medita sull'inutilità di tanta forza! Tutto nella figura richiama all'arte di Lisippo: v'è l'elasticità della posizione, vi sono le proporzioni snelle e la testa piccola, v'è l'espressione turbata del volto, v'è anche la trattazione naturalistica della barba e dei capelli. E l'iscrizione di un'altra copia della statua esistente in Palazzo Pitti in Firenze ci conferma che in età romana questo tipo si considerava opera di Lisippo. Questa di Napoli porta invece il nome del copista, Glykon Ateniese, un artista del II sec. d Cr Rimane questione controversa se l'enorme sviluppo muscolare che contraddistingue questa statua colossale, e che manca invece alle molte altre repliche del tipo, si debba ad un'esagerazione del copista oppure fosse propria dell'originale di Lisippo. Certo tanta scienza anatomica sembra difficile in un copista di tempi imperiali mentre molto giovava al contrasto spirituale che Lisippo si era proposto con questa concezione di Eracle. Si vuole che l'originale da cui deriva fosse l'Eracle in bronzo che stava sulla piazza di Sicione (Paus. II 9, 8). Alt. 3,17.

Fig. 220. - ERMETE IN RIPOSO — DA ERCOLANO.
MUS. NAZ. NAPOLI.

Oltre al caduceo che aveva nella sinistra, i calzari alati contraddistinguono il dio. E che essi non dovessero toccare terra lo prova la rosetta che ne adorna la suola. Ma più dei calzari la snellezza delle membra e l'irrequieta posa indicano l'agilità vivace di Ermete. Egli infatti è quasi seduto sull'orlo del masso, il braccio destro è puntello sul quale può sollevarsi di scatto e le gambe sono stese in modo da essere al primo balzo già pronte per la corsa volante. E gli elementi dell'arte di Lisippo vi sono anche nella testa piccola, ricciuta, dall'espressione meditativa Se non è opera sua lo è della sua scuola. Alt. 1,05. 330-300 a. Cr.

Fig. 221. - ARES LUDOVISI.
MUS. DELLE TERME, ROMA.

Aggiungendovi il piccolo Eros il copista ha dato a questa statua il sapore di un epigramma. Il dio della guerra appare così vittima del tormentoso dio dell'amore. Ma in realtà l'originale mirava solo a dare un'irrequieta immagine di Ares. E' tradotta qui in statuaria la posa che ha già nel fregio del Partenone: il dio è seduto ma incrocia le mani sul ginocchio sinistro sollevato come se egli non potesse rimanere calmo. E guarda lontano, assorto nel suo pensiero. Mentre nel volto sembrano prevalere i caratteri dell'arte di Skopas, il corpo per forme, per proporzioni, per posa richiama all'arte di Lisippo. Alt. 1,5?. 350-320. a. Cr.

Fig. 222. - SILENO COL PICCOLO DIONISO.
MUS. VATICANO, ROMA.

È ripreso il motivo dell'Ermete di Prassitele (fig. 191) ma con altro sentimento. Quanto v'era ancora là di dignità divina ha ceduto ad una più amabile espressione di affetto. Il Sileno contempla il piccolo dio con una tenerezza paterna: lo regge anzi con delicatezza da nutrice. La posizione di appoggio al tronco di albero dà alla figura lo stesso ritmo dell'Eracle Farnese e il corpo adusto, dalla precisa muscolatura, al pari della piccolezza della testa richiama a Lisippo. A lui o alla sua scuola si può riportarne l'originale. Alt. 1,99. 330 300 a. Cr.

Fig. 223. - TYCHE DI ANTIOCHIA, OPERA DI EUTYCHIDES.
MUS. VATICANO, ROMA.

La « bella » Antiochia, la capitale della Siria fondata da Seleuco, era nella pianura tra il monte Silpins e il fiume Oronte. Così l'artista ha rappresentato la sua Tyche, cioè l'immagine della sua buona ventura, seduta sulla roccia, al disopra del fiume che nuota a grandi bracciate. Giusto è il restauro delle spighe nella destra ed indica la fecondità della contrada. Sono così uniti nel gruppo simboli e personificazioni naturali. L'originale da cui deriva era opera di Eutychides, allievo di Lisippo (Paus. VI 2, 6). Lisippea è soprattutto la posizione della figura. Alt. 0,96. 300-290. a. Cr.

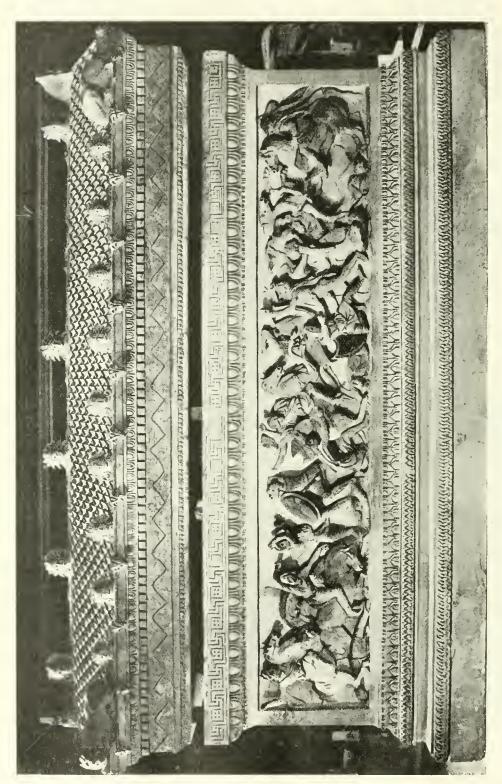



Fig. 224. - «BATTAGLIA DI ISSO» — DA UN SARCOFAGO DI SIDONE — *MUSEO, COSTANTINOPOLI.*

Di quale rinomanza debbano aver goduto i due grandi gruppi che Lisippo fece di una battaglia e di una caccia di Alessandro lo mostrano le imitazioni posteriori dai mosaici ai vasi aretini. Ma il monumento che più fedelmente ne conserva i tratti essenziali è questo sarcofago trovato nella necropoli reale di Sidone e noto sotto il nome di sarcofago di Alessandro, appunto perchè il re macedone appare tanto in una battaglia contro i Persiani che ne orna uno dei lati lunghi e un lato breve, quanto in una caccia al leone che occupa gli altri due lati. Si vuole che sia il sarcofago del re Abdalonimo a cui Alessandro dette dopo la battaglia di Isso (333 a. Cr.) il reame di Sidone. Uno dei soggetti ricorderebbe così l'avvenimento che gli avrebbe procurato il trono, l'altro una caccia a cui il suo protettore Alessandro avrebbe partecipato nei parchi reali di Sidone. Straordinaria è la magnificenza dell'ornato che soffoca quasi la struttura architettonica del sarcofago e ricchissima è la policromia. Piena di slancio è a sinistra la figura del re macedone che incalza l'avversario a cui stramazza il cavallo. Il sarcofago si deve certo ad uno degli artisti usciti dalla scuola di Lisippo. Lungh. 3,12. 330-300 a. Cr.

Fig. 225. - ERMA DI ALESSANDRO IL GRANDE — *LOUVRE, PARIGI.*

Alessandro il Grande solo da Lisippo volle essere ritratto in bronzo. E nella statua con la lancia Lisippo lo aveva rappresentato con lo sguardo verso il cielo, tanto che era stato composto questo epigramma (Plut. *De Alex. M. seu virt. seu fortit.* II 2): « Sembra la statua in bronzo mirando dire a Giove : | Abbi l'Olimpo tu : sotto di me ho la terra ». Forse in quella statua l'effetto era la resultante di un tratto naturale di Alessandro che portava la testa verso sinistra e di un tratto dell'arte di Lisippo che sollevando la testa dalla parte della gamba flessa, dava alle sue figure un atteggiamento di dominio. I tratti di Alessandro fissati da Lisippo sono da riconoscere in quest'erma. È certo una copia fredda ed inoltre è corrosa, ma v'è in essa il «leonino» che si ammirava nella testa del re macedone. In più vi sono negli occhi e nei capelli i segni dello stile lisippeo Alt. 0,65. 335-320 a. Cr.

Fig. 226. - ALESSANDRO IL GRANDE — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Lisippo, oltre alla statua di Alessandro appoggiato alla lancia, aveva creato un gruppo in cui il re era rappresentato insieme ai fanti e ai cavalieri caduti nel primo assalto della battaglia del Granico (334 a Cr.). Il gruppo era in Dion di Macedonia e fu portato in Roma da Q. Cecilio Metello (Vell. Paterc. I 11, 3; Arr. *Anab.* I 16, 7). Aveva inoltre creato per Delfi insieme a Leochares una caccia di Alessandro (Plut. *Alex. M.* 40). Da uno di questi gruppi è stata imitata questa statuetta in bronzo, trovata in Ercolano, la quale certo dà solo un'idea dell'originale, per quanto nello slancio del cavallo, nella sua accurata anatomia, nella posizione agile del cavaliere, nella sua testa dalla chioma leonina si possano riconoscere alcuni tratti dell'arte di Lisippo. Alt. 0,49. 335-320 a. Cr.

Fig. 227. - SOFOCLE - *MUS. ATERANO, ROMA*

Una piccola erma iscritta del Museo Vaticano ha fatto riconoscere in questa statua sino dal suo ritrovamento un ritratto di Sofocle. Ed infondato appare un recente tentativo di interpretarla come una statua di Solone — Imponente e teatrale è la figura nella sua posa. Vien fatto di ricordare che Sofocle oltre che autore fu anche attore tragico. Il bel volto, sereno come la sua arte, che con tanta commossa pietà segue il cuore umano tra le morse dell'inesorabile fato, offre il più netto contrasto con l'espressione tenebrosa di Euripide. E alla limpidezza dei tratti si aggiunge l'elegante acconciatura della barba. Non odia gli uomini chi vuol comparire in tal modo in mezzo ad essi. Pari a quella del volto è la bellezza del corpo e della veste. Salda è la truttura delle membra come si addice ad un uomo nel pieno vigore della sua maturità, ed essa si fa pienamente valere al disotto dell'himation La figura è piantata su ambedue le gambe, ma a questa posa dà elasticità il volgere del capo di lato e in alto dalla parte della gamba flessa. Pieno di naturalezza è il gesto del braccio destro riportato sul petto e del braccio sinistro ripiegato sul fianco, e intorno alle braccia si sviluppa il meraviglioso giuoco del panneggiamento in pieghe tese e profonde. Ritroviamo così nella figura per la posa e per la veste quei caratteri che sono proprî dell'arte della metà del IV secolo a. Cr.: il panneggiamento infatti richiama alle figure prassiteliche di Demetra e di Kore (fig. 196-197), il ritmo di posizione invece richiama all'arte di Lisippo. Quindi senza poter fare il nome dell'artista a cui appartiene l'originale, questa eccellente copia romana deve riportarsi alla statua in bronzo del grande tragico che Licurgo fece innalzare nel teatro di Atene insieme a quelle di Eschilo e di Euripide (Paus. I 21, 1). Alt. 2,24. 340-330 a. Cr.

Fig 228. - EURIPIDE — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Non è un'immagine ricostruita ma non è neanche un ritratto reale. Forse conserva, attraverso una rielaborazione ideale e posteriore, alcuni dei tratti della fisionomia del grande tragico. Difatti si vuole che questa testa risalga alla statua originale in bronzo che settanta anni dopo la sua morte (406 a. Cr.) Licurgo fece innalzare nel teatro di Atene (Paus. I 21, 1). Si diceva che Euripide era nemico del sorriso e che quindi la sua espressione era oscura e severa. Ad ogni modo in questo volto è resa in uno dei suoi aspetti più nobili l'immagine di un poeta. L'alta fronte risalta con la sua robusta ossatura dentro la cornice dei lunghi capelli. La linea retta e la forte sporgenza delle sopracciglia addensano intorno agli occhi un'ombra di malinconia. Certo par di comprendere come da questa fronte così grave possa essere uscita quell'opera tragica in cui con tanta amarezza è messo a nudo il cuore degli uomini. Alt 0,48.

Fig. 229. - SOCRATE — *MUS. VATICANO, ROMA.*

La bella anima che fu così nobile e serena dinanzi alla morte abitava in corpo senza grazia. Socrate era di piccola persona, aveva collo tozzo, larghe spalle e ventre prominente. Colpiva soprattutto il suo volto silenico ed esso è qui reso nel cranio oblungo e calvo, nel naso rincagnato, nelle labbra tumide. Ma il tratto più individuale è in questi piccoli occhi sporgenti sotto la linea sinuosa delle sopracciglia. La loro penetrazione doveva accompagnare con efficaci quell'abilità investigativa del filosofo, quella sua arte della parola che riusciva a trarre dal fondo dell'anima dei suoi interlocutori ciò che essi stessi ignoravano di pensare o di sapere. Non si può dire se questo ritratto risalga ad un originale in bronzo, opera di Lisippo che si trovava in Atene (Diog. Laert. II, 43). Alt. 0,52. Seconda metà del IV sec. a. Cr.

Fig. 230 - PLATONE — *MUS. VATICANO, ROMA.*

All'arguta maschera silenica del maestro si contrappone la severa fisionomia del discepolo. Socrate è l'immagine dell'investigazione che opera nella vita tra gli uomini, Platone è l'immagine del pensiero che si alimenta di solitudine. Le sopracciglia del primo si arcuano nella domanda, quelle del secondo si aggrottano nella meditazione. Quest'oscura espressione del volto, dipendente soprattutto dal muovere delle ciglia, veniva infatti rimproverata a Platone dal poeta comico Amphis (Diog. Laert. III 28). Invece non a lui ma in generale ai seguaci dell'Accademia si riferisce il rimprovero di un altro poeta comico Ephippos sull'eccessiva eleganza con cui si acconciavano barba e capelli (Athen. X 509 C). È probabile che questo ritratto derivi da un originale, opera dello scultore attico Silanion (Diog. Laert. III 25). Alt. 0 50. Seconda metà del IV sec. a. Cr.

Fig. 231. - FINEO E LE ARPIE — CRATERE DELL'ITALIA MERIDIONALE — *COLL. JATTA, RUVO.*

Per punizione degli dèi il re Fineo è perseguitato dalle Arpie. La bassa tavola con le vivande (τράπεζα) è stata insozzata, depredata e sconvolta cosicchè egli non può toccar cibo. Ed impotente a difendersi per la sua cecità prorompe in gesti di lamento. Ma due degli Argonauti, Zetes e Kalais, lo liberano dalla persecuzione. Essi sono alati perchè sono figli di Borea e inseguono a volo i brutti mostri dal volto di vecchia a naso adunco. Assiste alla scena Ermete mentre una guardia di Fineo si allontana a sinistra. Nella parte posteriore sono rappresentati gli Argonauti in sosta presso la loro nave. Fineo ha qui il costume di re orientale che era in uso nel teatro, con la mitra crestata e con il chitone a lunghe maniche e bretelle. Forse la scena è sotto l'influenza di una composizione drammatica. — La tecnica di pittura a figure rosse su fondo nero e le caratteristiche di disegno ricollegano questa alla ceramica attica. Ne è infatti un ramo che si trapianta nell'Italia meridionale, nell'Apulia, ma che si afferma con suoi caratteri particolari nelle forme dei vasi e nei soggetti. Primi decenni del IV sec. a. Cr.

Fig. 232. - «ULISSE E TIRESIA» — CRATERE DELL'ITALIA MERIDIONALE — *LOUVRE, PARIGI.*

Ulisse è all'ingresso dell'Ade con due compagni. Egli ha compiuto il sacrificio dell'ariete e con la spada sguainata ne ha tenuto lontano le anime che volevano avvicinarsi. Seduto su una roccia ascolta ora il vate tebano Tiresia che, dopo aver bevuto il nero sangue della vittima, gli predice la sua sorte ventura. Il vecchio indovino emerge con la testa canuta dalla terra e nel volto dell'eroe si riflette la preoccupazione e la tristezza che gli danno le sue parole (Od XI 1 ss.) Non è da omettere che secondo altri è invece qui rappresentato Aiace rientrato in sè dopo la strage del gregge a cui lo ha portato il suo furore contro Ulisse e contro i principi achei che gli hanno negato le armi di Achille. Anche questo vaso è un prodotto di ceramica apula sotto l'influenza della pittura vascolare attica. Alt. 0,49. Primi decenni del IV sec. a. Cr.

Fig. 233. - ZEUS ED ALKMENE — CRATERE DELL'ITALIA MERIDIONALE — *MUS. GREGORIANO, ROMA.*

Riproduce una di quelle parodie mitologiche (φλύακες) delle quali fu autore noto, se non proprio inventore, il poeta tarantino Rhinthon. Per altro questo genere di soggetti comici fu preferito, anzichè dalla ceramica apula, da quella lucana di Pesto. Qui il vecchio Zeus si avvicina con una scala alla finestra della bella Alkmene. L'avventura si compie «tacitae per amica silentia noctis» perchè il fido araldo Ermete gli fa lume con una lucerna. Singolare è il costume comico con brache e maniche e larghe imbottiture. Buffonesca è l'espressione dei due numi. Seconda metà del IV sec. a. Cr.

Fig. 234. - TRITTOLEMO — CRATERE DELL'ITALIA MERIDIONALE — *MUS. GREGORIANO, ROMA.*

Col carro alato tirato da serpenti Trittolemo percorrerà la terra per diffondervi la coltivazione del grano (fig. 155). Demetra gli consegna il manipolo di spighe. In alto vi sono Ermete, Zeus, Kore e una Ninfa. Un'altra Ninfa in basso abbevera un serpente del carro. Alla finezza ormai perduta nel disegno e nella composizione si tenta di rimediare con la ricchezza nella decorazione plastica dei manici e con l'esuberanza dei motivi ornamentali. Il vaso era d'uso sepolcrale, perchè nell'altra parte v'è un giovane nella sua edicola funeraria. Seconda metà del IV sec. a. Cr.

Fig. 235. - I PERSIANI — CRATERE DELL'ITALIA MERIDIONALE — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

V'è qui la drammatica eco dei «Persiani» di Eschilo o forse degli anteriori «Persiani» di Frinico Forse le guerre orientali di Alessandro dettero occasione a riprendere un soggetto così caro all'orgoglio greco. La scena è divisa in tre zone e le iscrizioni aggiunte aiutano ad interpretarla. Nella zona superiore è il mondo dei numi che decide il grande conflitto tra Europa e Asia, tra Greci e Barbari. Sta al centro l'Ellade e Zeus e Athena la rassicurano. Al dio stesso si appoggia, pegno dell'avvenire, una Vittoria. A sinistra vi sono, protettori anche essi, Apollo col cigno e Artemide sul cervo. Isolata invece sta a destra l'Asia. Come superba regina con corona e scettro siede su un altare sormontato da un'erma. In piedi, accanto a lei v'è 'Απάτη, l'«Inganno», armata di fiaccole: essa appiccherà l'incendio di guerra. Nella zona mediana è il mondo del re e dei grandi, è là dove si delibera. Nel centro v'è il re Dario, dietro al trono sta una guardia, all'intorno cinque grandi della sua corte ascoltano e discutono. Dinanzi al re, nel gesto della perorazione, v'è un viandante con pilos, alti calzari e bastone. Egli è una personificazione: difatti sta sopra una base su cui è scritto Πέρσαι. È il popolo che dovrà fare la guerra e si presenta al re per parlargli della sua sorte. Nella zona inferiore v'è il mondo degli umili, dei soggetti, che per la guerra dovranno pagare gli aspri balzelli. Difatti il tesoriere del re registra i tributi in denaro e in oggetti preziosi che due sudditi portano mentre tre altri Persiani in ginocchio chiedono clemenza per la loro povertà. Dalla scena scaturisce quindi un alto insegnamento morale sulla guerra persiana: essa fu opera di inganno, non fu voluta dal popolo e tutte le sofferenze ricaddero su di esso; la Grecia innocente invece fu protetta dagli dèi. Alt. 1,30. Seconda metà del IV sec. a. Cr.

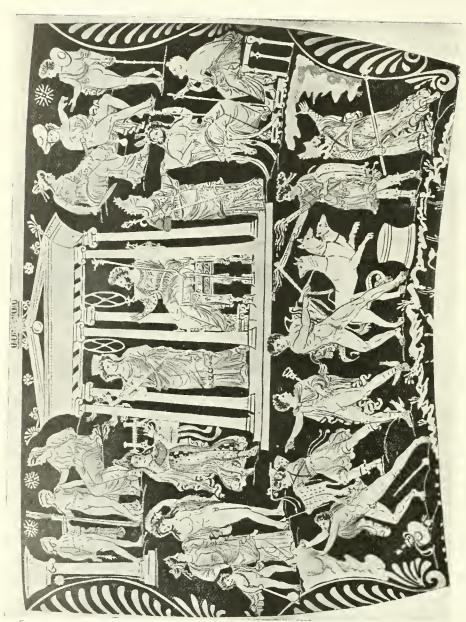



Fig. 236. - IL REGNO DI ADE — CRATERE DELL'ITALIA MERIDIONALE — *COLL. DI VASI, MONACO.*

Sotto un'edicola stanno Ade e Persefone, le divinità dell'Averno. L'uno è seduto in trono ed ha lo scettro, l'altra è in piedi e regge la fiaccola da cui è rischiarata l'eterna notte. A destra vi sono i tre giudici dei morti, Eaco, Trittolemo e Radamante. A sinistra si avvicina Orfeo, suonando la cetra e danzando. Non è qui egli per richiedere la moglie Euridice (fig. 156), ma simboleggia il premio che attende di là chi sia stato iniziato ai suoi sacri misteri. Difatti la giovane coppia col fanciulletto, che è vicina a lui, così tranquilla in mezzo agli orrori dell'Ade, rappresenta una famiglia di beati. Il richiamo quindi alle dottrine orfiche così diffuse nell'Italia meridionale è evidente. Nella zona superiore, a destra, v'è Dike che con la spada sguainata sta a guardia di Piritoo. Questi era sceso nell'Averno per rapire Persefone ed ora è punito con l'eterna prigionia per la sua tracotanza. Accanto a lui invece Teseo, che lo ha accompagnato nell'impresa, è in piedi, in atto di partire, perchè egli sarà liberato da Eracle. A sinistra stanno l'infelice moglie di Eracle, Megara, con i suoi due figlioli che il padre uccise nell'accesso di follia: essi sono feriti e fasciati, portano cioè ancora le tracce della loro tragica fine. Nella zona inferiore, ai due estremi, vi sono due famosi delinquenti mitici: a destra, in costume di re, v'è Tantalo tormentato dalla continua minaccia della rupe pericolante, a sinistra, sferzato da un'Erinni, Sisifo rinnova l'interminabile fatica di riportare in alto il masso che subito dopo rotolerà a valle. In mezzo Eracle, a cui Ermete addita la strada, trascina alla catena il riluttante Cerbero. Hekate, la guardiana della porta degl'Inferi, assiste con le fiaccole alzate all'impresa dell'eroe. A terra v'è il vaglio, simbolo noto delle dottrine orfiche, giacchè la sorte che aspettava i non iniziati nell'Ade era di dover portare con un vaglio acqua in un vaso forato. È chiaro il rapporto col mito delle Danaidi. Ai piedi di Eracle l'onda del fiume infernale, dello Stige o dell'Acheronte, divide il mondo dei vivi dal mondo dei morti. Questa rappresentazione dell'Ade aggiunge adunque episodi transitori alla sua stabile costituzione mitica di giudici e di dannati. Ma soprattutto vuol far richiamo alla felicità che attende gli iniziati alle dottrine orfiche. L'uso funerario del vaso è chiaramente indicato, oltre che di questo soggetto, dalla rappresentazione del lato posteriore, dove i defunti sono figurati sotto l'edicola. Come nel vaso dei Persiani (fig. 235), l'elevatezza del contenuto è superiore alla forma artistica. Sgradevole soprattutto è l'aspetto dei volti. Alt. 0,42. Seconda metà del IV sec. a. Cr.

Fig. 237 - MONUMENTO COREGICO DEDICATO DA LISICRATE — ATENE.

Tra le prestazioni (liturgie) che lo stato ateniese poteva imporre ai suoi cittadini ricchi vi era l'allestimento di una recitazione drammatica (coregia). Premio era un tripode di bronzo che veniva poi dedicato dal vincitore al dio Dioniso su un basamento architettonico. L'iscrizione ci dice che questo fu elevato da Lysikrates durante l'arcontato di Euainetos. La delicata edicola ornata di mezze colonne corinzie sosteneva il tripode su un cesto di foglie di acanto. Nel fregio a rilievo della trabeazione è rappresentato Dioniso che, sorpreso in mare dai pirati tirreni, li muta in delfini. Alt. 10,50. 335-334 a. Cr.

Fig. 239 - OROLOGIO DI ANDRONIKOS. LATO DI EST E DI NORD-EST — ATENE.

Questa torre ottagonale fu elevata dall'architetto Andronikos di Kyrrhos nel I secolo a. Cr. (Vitr. I 6, 4). Nel suo interno v'era un orologio ad acqua, sulle pareti esterne erano tracciati i quadranti solari e sul tetto un Tritone in bronzo roteante era congegnato in modo da indicare con una bacchetta il vento dominante: gli otto venti principali, con attributi e con iscrizioni, sono infatti scolpiti in alto sulle facce dell'edificio. Qui vediamo Kaikias (nord-est) che versa grandine da un bacile e Apeliotes (est) con mantello carico di frutta. I rilievi sono grossolani: il delicato spirito attico è morto. Alt. 12,80.

Fig. 238. · OLYMPIEION -- ANGOLO DI SUD-EST — ATENE.

Toccò all'imperatore Adriano il vanto di aver condotto a termine questo grandioso tempio a Zeus Olimpio che si eleva nella pianura a sud-est dell'Acropoli. Pisistrato ne aveva posto le fondamenta nella seconda metà del IV secolo a. Cr., ma i lavori furono abbandonati con la sua morte e furono ripresi solo verso il 174 a. Cr. per iniziativa del re di Siria, Antioco IV Epiphanes che ne affidò l'esecuzione all'architetto M. Cossutius (Vitr. VI praef. 15, 17). La morte di Antioco interruppe di nuovo l'opera. E Silla nell'86 a. Cr. ne trasportava a Roma gran numero delle colonne per la sua nuova costruzione del tempio di Giove Capitolino. Finalmente Adriano portò a compimento il tempio che fu così dedicato poco dopo il 130 d. Cr. Esso era il più grande tempio corinzio dell'antichità, giacchè misurava m. 107,75 di lunghezza per m. 41 di larghezza ed era quindi di poco inferiore ai due più grandi templi ionici di Asia Minore (Artemision di Efeso, Didymaion di Mileto) e ai due più grandi templi dorici di Sicilia (di Apollo in Selinunte; di Zeus in Agrigento). Era un diptero con tre file di otto colonne sulle fronti e due file di venti colonne sui lati lunghi, cioè era circondato da una selva di 104 colonne che misuravano m. 17,25 di altezza e 1,70 di diametro. Ne rimangono solo 16 e una è abbattuta al suolo. Si crede di poter distinguere per la diversa forma dei capitelli a foglie di acanto le colonne di Antioco IV da quelle di Adriano. Manca qualsiasi avanzo della cella (Paus. I 18, 6 ss.).

Fig. 240. - ZEUS DI OTRICOLI — *MUS. VATICANO, ROMA.*

La benevola immagine del padre degli dèi che Fidia aveva creato con lo Zeus di Olimpia (fig. 134-135) non corrispondeva più all'arte dei nuovi tempi. Il sommo dio non poteva più volgersi tranquillo e sereno verso gli uomini, doveva condividere e vivere nel volto le loro agitazioni e i loro affanni. Difatti in questa testa, trovata ad Otricoli, v'è ancora certo maestà, mitezza e bontà, ma v'è anche meditazione. Maestosa è la grande chioma leonina, miti sono i piccoli occhi, dolce è la bocca dischiusa e carnosa, ma dominatrice tra chioma e occhi è l'altissima fronte turrita, contro il cui rilievo mediano sembra che prema la vita del pensiero. E intorno tutto è movimento: le chiome voluminose si elevano scomposte sul sommo della fronte e ricadono sui lati come masse turbinose. Forme di tal genere non esistono in natura, nè per le chiome nè per la fronte: l'artista ha creato per opera della sua fantasia con questo indescrivibile giuoco di movimento e di calma, di luci e di ombre, un'immagine espressiva di volontà e di potenza. Meglio a questo che allo Zeus di Fidia si addicono i versi di Omero (*Il.* I 528 ss.) in cui tutto è movimento che si propaga dal ciglio del dio al monte della sua dimora. Questa testa è replica di un originale forse degli ultimi decenni del IV secolo a. Cr. La conformazione degli occhi e movimento ascendente dei capelli, che è così in contrasto con la chioma cadente dell'Eubouleus di Prassitele (fig. 194) e del Sarapis di Bryaxis (fig. 205) la fanno riportare alla scuola di Lisippo. Alt. 0,90.

Fig. 241. - NILO — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Allo spirito dei nuovi tempi corrisponde anche la personificazione divina della natura. Già vedemmo uscire dalla scuola di Lisippo la Tyche di Antiochia sull'Oronte (fig. 223) e qui abbiamo l'immagine del Nilo. Il possente fiume, in aspetto di uomo barbato, è mollemente disteso nel suo letto e la Sfinge a cui si appoggia personifica l'Egitto. La corona, il manipolo di spighe restaurato nella destra e il cornucopia nella sinistra simboleggiano la fecondità della vallata. Presso il cornucopia zampilla l'acqua e la ricca e variata vita del fiume e delle sue sponde è indicata dai rilievi della base. I 16 fanciulletti, che hanno preso il corpo del mite gigante come una piramide da scalare o aizzano alla zuffa un coccodrillo e un icneumone, stanno a significare i cubiti di altezza di cui cresce il fiume nella massima piena; la loro piccolezza rende più evidente la grandezza del Nilo e la loro irrequietezza petulante la sua maestosa immobilità. Paziente sotto il tormento il buon fiume raduna nel volto tutta la sua patetica dolcezza. L'ondulazione lunga e lenta dei capelli è fluente come la sua onda, e gli occhi sembrano velati nell'umidore dello sguardo. L'originale deve essere sorto in Alessandria; questa copia stava nel tempio di Iside in Roma. Lungh. 3,10. III sec. a. Cr.

Fig. 242. - NIKE DI SAMOTRACIA — *LOUVRE, PARIGI,*

La Nike di Paionios (fig. 145) è il volo dal cielo, la Nike di Samotracia è il volo sul mare. Infatti, base a questa statua è la prora di una trireme. La dea avanza rapidamente con le ali tese: il vento marino fa aderire con soffio turbinoso alle belle membra il sottile chitone e s'insinua nella massa dell'himation che strascica a terra e che sembra inceppi il suo agile passo. Un'immagine simile su monete di Demetrio Poliorcete ci istruisce sull'aspetto originario della figura, sulla sua significazione, sulla sua età, per quanto siano stati sollevati dubbi su tale identificazione. Nel 306 a. Cr. Demetrio Poliorcete riportò presso Salamina di Cipro una vittoria sulla flotta di Tolemeo e dopo di essa Antigono suo padre assunse il titolo di re. La statua quindi sarebbe un donario di Demetrio, innalzato nell'isola celebre per il suo culto dei Cabirii; solo appare singolare che Demetrio potesse innalzare questa statua in un'isola che era sotto l'influenza di Tolemeo, cioè del nemico vinto. Ma in base all'immagine delle monete si ricostruiscono almeno gesti ed attributi. La dea suonava la lunga tromba e teneva nella sinistra la stylis, cioè l'ornamento di prua che costituiva l'insegna della nave antica. Più difficile è spiegare il movimento della figura: o essa conduce col remeggio delle sue ali, al pari dell'angelo dantesco nel mare del Purgatorio, la nave verso la vittoria o sta per lanciarsi da essa per volare sul tumulto della battaglia. La trasparenza del corpo sotto le vesti e la massa agitata delle pieghe sono a noi note già dall'arte postfidiaca, ma nel ritmo incrociato delle membra della figura e nel suo elastico incesso v'è l'influenza dell'arte lisippea. Anche se non si può considerarla opera di Eutychides (confr. fig 223) come è stato suggerito, essa è un originale uscito dalla scuola di Lisippo negli ultimi anni del IV sec. a. Cr. Alt. 2,00.

Fig. 244. - MELPOMENE — *MUS. VATICANO, ROMA.*

È la Musa della tragedia. La corona di vite richiama all'origine dionisiaca del dramma, la maschera di Eracle con pelle leonina alla materia mitica di esso, la spada, giustamente restaurata nella sinistra, all'esito mortale di ogni suo svolgimento. Non riposo è quello della gamba sinistra, così sollevata sulla roccia, ma irrequietezza e tensione. E nel volto ombrato dalla massa dei riccioli v'è oscurità e concentrazione. In accordo all'atteggiamento del corpo e all'espressione del viso sta il panneggiamento. Sotto l'alta cintura le pieghe cadono rigide e parallele come a significare un'immobilità, momentanea al pari di quella del pensiero. Alt. 1,66, III-II sec. a. Cr.

Fig. 243. - APOLLO CITAREDO — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Non è qui il nume vendicatore (fig. 206) ma è il divino Citaredo che versa nel cuore degli uomini la dolcezza placatrice dell'armonia. Il dio stesso appare tutto animato nell'estasi della sua musica. Incede a grandi passi e nell'incesso ondeggiano ritmicamente il lungo chitone e il mantello. La testa sollevata guarda in alto e lontano. Sulla cetra il piccolo rilievo di Marsia appeso (fig. 268) sta a ricordare il trionfo della solenne e variata musica a corda sulla monotona e plebea musica a fiato (fig. 186). La figura è stata trovata insieme ad un gruppo di Muse (fig. 244-245) ed è copia romana di un originale ellenistico. Difficile è tuttavia determinarne la paternità artistica. Alt. 1,90. III-II sec. a. Cr.

Fig. 245. - TALIA — *MUS. VATICANO, ROMA.*

La Musa della comedia siede sulla roccia ed è coronata di edera. Nella destra tiene il pedum pastorale, nella sinistra è stato restaurato il timpano. Accanto è poggiata la maschera del servo. Timpano e corona fanno richiamo all'origine dionisiaca della comedia, la maschera e il pedum alla materia borghese e campestre della comedia nuova. Nel volto minuto e delicato lo sguardo è di molle trasognamento. La figura si distingue al pari di Melpomene per una certa minuzia trita e fredda nella trattazione del panneggiamento e dei capelli. Il gruppo originale da cui queste Muse derivano doveva essere concepito, nel gusto dell'ellenismo, con uno sfondo paesistico: il Parnasso o l'Elicone (confr. fig. 246). Alt. 1,60. III-II sec. a. Cr.

Fig. 246. - «APOTEOSI DI OMERO» — *MUS. BRITANNICO, LONDRA.*

L'epigrafe sotto la figura di Zeus fa sapere che autore di quest'opera è Archelaos figlio di Apollonios della città di Priene. Caratteristiche di stile nella trattazione del rilievo e forme delle lettere nelle iscrizioni indicano che egli era un artista di età romana (seconda metà del I secolo d. Cr.). Siccome per altro ha messo insieme la sua opera con figure e motivi tolti dall'arte ellenistica, essa trova qui il suo posto. È un rilievo votivo di un poeta forse vincitore in una gara: egli è rappresentato come statua su di una base e presso un tripode sull'orlo destro, rimane così fuori della scena che ci porta sul Parnasso, sul monte di Apollo. Sulla cima più alta, disteso sulla roccia sta Zeus, il padre delle Muse: ha scettro ed aquila. Verso di lui in posa maestosa guarda la loro madre Mnemosine. Nel piano sottostante, nel cavo naturale di una grotta, forse l'antro Coricio, v'è Apollo Citaredo in lunga veste: presso di lui sono l'omphalos, l'arco, la faretra. Variamente appoggiate, ma non tutte distinguibili per i loro attributi (confr. fig. 186) stanno all'intorno le nove Muse: Talia discende a rapidi passi, Euterpe tende il doppio flauto, Erato tiene la lira, Melpomene sta presso Clio che legge, al di sotto vi sono Polimnia con la cetra, Urania con la sfera, Tersicore appoggiata alla roccia e presso Apollo Calliope. Nella zona inferiore si ha l'apoteosi di Omero e le iscrizioni aggiunte permettono di identificare le figure. Un velario è teso dinanzi a un portico. In atteggiamento di nume il poeta è seduto e tiene scettro e rotolo. Accanto a lui inginocchiate sono le personificazioni dell'*Iliade* con la spada e dell'*Odissea* con l'aplustre: di questa si scorgono solo la testa e il braccio teso. Presso lo sgabello un topolino accenna alla *Batracomiomachia.* Il poeta trionfa nel tempo e nello spazio giacchè dal di dietro *Oikoumene*, la terra abitata, lo incorona e *Chronos* impugna il manoscritto dei poemi. Ministrano all'altare del sacrificio, presso cui è pronto un toro cario, il *Mythos* e la *Historia*, perchè di mito e di storia sono intessuti i suoi poemi. Alza le faci accese la *Poiesis*, perchè la sua poesia ha illuminato il mondo. Acclamano verso il poeta con la destra alzata la *Tragedia* e la *Comedia*. In gruppo serrato al di dietro sono le qualità della sua arte, la *Natura*, la *Verità*, la *Sapienza*, la *Virtù*, la *Memoria*. Certo fredda è qui la composizione nella sua pedantesca allegoria, mentre animata nella sua varietà paesistica è la scena superiore. Ma il rilievo forse nelle figure delle Muse ci conserva qualche tratto del gruppo celebre di esse, opera di Philiskos, che era in Roma nel templo di Apollo presso il Portico d'Ottavia (Plin. XXXVI, 34). Alt. 1,18.

Fig. 247. - CENTAURO MARINO E NAIADE — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Skopas aveva creato nel IV sec. a. Cr. un grandioso insieme di esseri marini, cioè di Naiadi, Tritoni, Centauri, Ippocampi e Pistrici (Plin. XXXVI 26). Aveva voluto rappresentare con esso il corteo che accompagnava Achille nell'isola dei Beati. Certo aveva saputo trarre da questo fantastico mondo che conosceva le tempeste del mare degli esseri pieni di passione, e l'opera è rimasta modello per tutta l'arte posteriore perchè ne risuona l'ultima eco nei mosaici e nei sarcofagi romani. Trasformata secondo lo spirito ellenistico, si ha qui una figura del gruppo. Il Centauro non è più il tranquillo compagno di Tetide, ma è il baldanzoso rapitore di una Naiade. Lieto della sua preda egli balza sulla cresta tempestosa dell'onda. Per quanto la conchiglia nella sinistra sia aggiunta del restauratore, è verosimile immaginarlo pronto a lanciare sulla sconfinata solitudine lo squillo della sua vittoria. La Naiade rapita piange e si dispera; ma che la sua voce non possa superare il muggito del mare sembra che l'artista abbia voluto indicarlo con l'atteggiamento dei due Amorini appoggiati alle spire del corpo pisciforme del Centauro: uno di essi tende l'orecchio e l'altro suggerisce silenzio. Essi sono là a mostrare quale sia l'impulso di passione che ha spinto il rapitore. Il predominio dell'amore, come motivazione della scena, è caratteristico dell'arte ellenistica, e a questa appartiene anche la minuziosa e leziosa trattazione delle forme. Il gruppo era stato riadattato nell'antichità come decorazione di fontana. Alt. 0,40. III-II sec. a. Cr.

Fig. 248-249. - CENTAURI — OPERA DI ARISTEAS E PAPIAS — *MUS. CAPITOLINO, ROMA.*

Un' iscrizione frammentaria intorno al plinto della statua di destra ci dice che sono opera di due artisti di Aphrodisias in Caria, Aristeas e Papias. Questi non sono gli autori originali ma due copisti che in età adrianea hanno tradotto nel durissimo marmo grigio un soggetto in bronzo dell'arte ellenistica. Un Centauro vecchio e un Centauro giovane si fanno riscontro. Il primo ha le braccia legate dietro il dorso e si volge indietro con aria corrucciata: la sua andatura è pesante e stanca. Il secondo invece caracolla con allegra baldanza, freme di vita in tutto il corpo e ride a pieno viso. Con l'espressione del volto, con la struttura del corpo, col movimento l'artista ha bene reso, sia nella parte equina, sia nella parte umana, questo contrasto tra le due figure. Ma pure nella sua espressività, esso riuscirebbe incomprensibile se delle repliche più complete non indicassero che è l'effetto dell'amore. Un Amorino infatti era sul dorso del vecchio Centauro: con le mani legate questi ne è lo zimbello inerte e rattristato. Un altro Amorino dobbiamo immaginarlo sul dorso del Centauro giovane che sotto la sua sferza si sente ardito e felice. Saporoso è adunque il gusto dell'epigramma in cui lo scultore gareggia con i poeti dell'Antologia. E che l'artista dovesse essere di raffinato scalpello, lo mostra, oltre alla viva espressione dei volti, la tormentata trattazione muscolare, che conosce tanto nel tronco umano, quanto nel corpo equino, ogni minuzia di costituzione. Questa sapienza anatomica e il tipo della testa nel Centauro vecchio, che richiama al Laocoonte (fig. 266), hanno fatto pensare alla scuola di Rodi. Alt. 1,34, 1, 56, II-I sec. a. Cr.

Fig. 250. - SATIRO DANZANTE — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

È stato trovato in Pompei nella casa detta appunto del Fauno. È dubbio se l'artista abbia voluto rappresentare l'esaltata agitazione prodotta dal vino o una regolare danza ritmica. In ogni caso ha saputo rendere, in un audace movimento di ascensione e di torsione, un nervoso corpo, tutto tendini e muscoli. Lo spirito dell'ellenismo, lungo la linea dell'arte di Lisippo, si riconosce nel soggetto, nelle forme, nei tratti della chiomata e barbuta testa: è difatti replica romana in bronzo da un originale del II-I sec a. Cr. Alt. 0,71.

Fig. 251. - SILENO EBBRO — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Il vino rende qui invece fiacche e pazzerelle le gambe. Anzichè tendere verso l'alto, il Sileno si sente tratto verso terra, e comico è lo sforzo con cui, piantato largamente sui piedi per aver maggior posa, cerca di tener in equilibrio se stesso, prima ancora del sostegno che sorregge. Contrastante a quello della figura adiacente è pure il suo aspetto: egli è il Sileno tarchiato e panciuto. Questa replica in bronzo di un originale ellenistico, esce quindi da una concezione diversa dell'attraente soggetto. Alt. 0,61. II-I sec. a. Cr.

Fig. 252. - FAUNO DI ROSSO ANTICO — *MUS. CAP. ROMA.*

Ha raccolto frutta e uva nel grembo della sua nebris, cioè della pelle caprina, e giusto è il restauro della mano con il grappolo. Il corpo adusto è tutto risalto di muscoli elastici e il marmo rosso dà l'impressione della pelle riarsa dal sole. Siamo lontani dal delicato Satiro di Prassitele, appoggiato e sognante (fig. 190). L'arte ellenistica oltrepassa in questi esseri il limite dell'umanizzazione, vuole renderli più aderenti alla natura in cui si immagina che vivano e accentua così nel volto tondo e nel largo riso un tratto di sanità agreste. Alt. 1,67. II-I sec. a. Cr.

Fig. 253. - PANISCA — *VILLA ALBANI, ROMA.*

La tendenza dell'arte ellenistica all'agreste e all'animalesco appare anche in questa copia romana di una gentile figuretta di Panisca. La pardalis o pelle felina, sapientemente disposta, nasconde la difficile unione delle villose gambe caprine al tenero corpo lanciullesco. L'attraente suo aspetto selvatico riappare nella chioma lanosa e arruffata e nel malizioso ammiccare degli occhi obliqui. Così anche la posizione delle gambe e il movimento traverso della testa sono un chiaro richiamo alla natura caprina: par di vederla saltellante e cozzante fra le greggi. Alt. 0,94. II-I sec. a. Cr.

Fig. 254. - NIOBE — *GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.*

Il mito dei Niobidi, che aveva già tentato l'arte del V sec. a. Cr. (fig. 113), viene ripreso dall'ellenismo. Esso offriva nel dolore della madre e nella morte dei sette e sette figli quell'empito di passione spirituale e fisica che tanto attraeva la nuova arte. Un gruppo quasi completo di tal soggetto fu trovato in Roma nel 1583 ed è ora nella Galleria degli Uffizi. Deve essere copia di un originale celebre giacchè sono conservate anche altre repliche di alcune delle figure. Può quindi identificarsi con quello che Plinio (XXXVI, 28) ricorda nel tempio di Apollo Sosiano in Roma. Un rilievo circolare del Museo Britannico in Londra mostra che il gruppo, appunto secondo il gusto del tempo, doveva essere stato concepito su uno sfondo paesistico. Dall'alto i due implacabili numi, Apollo e Artemide, vendicano la superbia materna maggiore della superbia di Niobe, saettandone i figli. Sorpresi dall' inatteso castigo i Niobidi corrono per le rocce cercando di mettersi in salvo, e dall'alto e dal basso discendono e salgono per rifugiarsi presso la madre che occupa il centro. Solo essa è immota perchè non è necessario che sia raggiunta dagli strali divini: questi si conficcano nelle carni dei figli, ma in realtà Niobe li riceve tutti nel suo cuore dolente di madre. Fuggire per lei non è salvarsi, e a lei non rimane che la muta implorazione. Mentre infatti raccoglie contro il grembo la figlioletta minore e cerca invano di farle scudo col suo corpo piegato e col manto, il volto si rivolge verso il cielo, ma nel cielo pagano, dove cieco e illogico domina il destino, non v'è pietà per gli umani, e nello sguardo di Niobe noi moderni, appartenenti ad un'altra concezione morale, leggiamo, oltre al dramma del mito, il dramma dell'anima antica perchè tanta nobiltà austera nel dolore appare più amaro rimprovero alla ferocia divina. Smisurata infatti è la punizione rispetto alla colpa. Per quanto mediocre e fredda sia questa copia (altre migliori vi sono della testa) mirabile è il contrasto fra il matronale corpo di Niobe e l'esile figura della figlioletta, contrasto reso più evidente dall'abbondanza voluminosa delle vesti nell'una e dalla trasparenza del chitone nell'altra. Eloquente inoltre è l'aggruppamento, perchè nei due corpi serrati si legge l'incontro di due sentimenti che si sono cercati e raggiunti: la protezione materna e il terrore figliale. Nulla v'è qui del pathos violento di Skopas e lontane dallo stile di Prassitele sono le forme del corpo e delle vesti per quanto l'antichità fosse incerta se attribuire l'opera all'uno o all'altro maestro. Il gruppo invece appare per concezione e per esecuzione particolarmente rappresentativo dell'arte ellenistica. Alt. 2,27, III-II sec. a Cr.

Fig. 255. - UNA NIOBIDE FERITA.
GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.

La treccia degli dèi ha già raggiunto nel dorso la Niobide maggiore mentre correva verso la madre. Nello strazio del colpo mortale, volge lo sguardo in alto verso gli spietati vendicatori e nei sui occhi si aduna un'ombra di accorato dolore. Della sua fuga arrestata rimane ancora il movimento nelle pieghe ondeggianti dell'himation. Data la sua direzione la figura doveva stare nella parte sinistra del gruppo, e il plinto ascendente come anche la forte torsione della testa verso l'alto provano che si trovava più in basso di Niobe. Alt. 1,82. III-II sec. a. Cr.

Fig. 256. - UNA NIOBIDE FUGGENTE.
GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.

La fanciulla corre verso destra e col braccio ripiegato dietro le spalle cerca di trattenere un lembo del mantello. Nel movimento violento le vesti si gonfiano con profondi svolazzi. Un'altra replica della stessa figura, nel Museo Vaticano in Roma, rende questo aspetto del panneggiamento con minore tritume di pieghe, ma non è certo che sia più vicina all'originale. Il plinto roccioso discendente, la direzione della figura e la posizione della testa, indicano che nell'aggruppamento la statua doveva essere collocata a sinistra e più in alto della madre. Alt. 1,76. III-II sec. a. Cr.

Fig. 257. - UN NIOBIDE FUGGENTE.
GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.

Si fa inutile scudo del manto e inutilmente chiede salvezza alla fuga. Anche egli sarà raggiunto dallo strale, ma intanto a gran passi scala la parete rocciosa e, correndo verso la madre, getta in alto e indietro uno sguardo di rampogna verso il nume saettatore. Il corpo nudo, di snelle proporzioni e di asciutta muscolatura, rivela l'influenza dello stile di Lisippo e lisippea è anche la conformazione della testa e degli occhi: prova questa da aggiungersi alle altre per negare a Skopas o a Prassitele la paternità del gruppo. Dato il suo movimento ascendente, la figura doveva trovarsi più in basso di Niobe e alla sinistra. Alt. 1,52. III-II sec. a. Cr.

Fig. 258. - IL FIGLIUOLO MINORE DI NIOBE.
GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.

Una replica meglio conservata indica che doveva far gruppo con la figura del pedagogo, del vecchio e fedele famigliare della casa, che assisteva anche egli alla strage. Come la figlia minore si era rifugiata presso la madre, il figlio più piccolo cercava scampo nella protezione di colui a cui era affidato. E fuggendo anch'egli guarda in alto verso i numi. Forse s'illude di potersi salvare, evitandone il corso, dalla saetta spietata. Il giovanile corpo emerge nudo dal manto che a grandi pieghe ondeggianti si avvolge intorno alle gambe. L'atteggiamento indica che il suo posto nel gruppo era più in basso di Niobe e a destra. Alt. 1,31. III-II sec. a. Cr.

Fig. 259. - GALATA MORENTE — *MUS. CAPITOLINO, ROMA.*

L'irta chioma pari ad una criniera equina, i baffi, il torques al collo indicano che è un Galata. Contro orde di questi barbari stabilitisi nell'Asia Minore sostennero aspre lotte Attalo I di Pergamo (241-197 a. Cr.) ed Eumene II (197-159 a. Cr.), e Plinio (XXXIV, 84) menziona gli artisti che crearono per loro tali scene di battaglia. Da un gruppo di Attalo I deriva questa statua, ottima replica, forse contemporanea e pergamena essa stessa, dell'originale in bronzo. Il Galata è stato ferito al fianco ed è seduto a terra sullo scudo e sulla tromba guerresca. Si sorregge sul braccio destro, ma la testa penzola: egli lotta dunque contro la morte, e nel volto contratto si riflette questo dominio dello spirito sulla carne. Il tipo etnico è reso con singolare evidenza. Ma ancor più colpisce la struttura del corpo, in cui ossa, muscoli, vene rivelano uno studio accurato sul modello vivo. Lungh. 1,86. 225-200 a. Cr.

Fig. 260. - GALATA CHE SI UCCIDE — *MUS. DELLE TERME, ROMA.*

Sorpreso dai nemici il Galata, dopo aver ucciso la moglie, sua compagna in guerra, si conficca la spada nel petto: non subiranno l'onta della schiavitù! Nella testa rivolta in alto e in dietro verso l'insegnitore a cavallo vi sono il lampeggiare dell'odio e l'orgoglio del supremo coraggio. E mentre la sua persona si aderge nella sfida, il corpo inerte della moglie sarebbe già piombato a terra se egli non lo sorreggesse, in un ultimo istinto di inseparabile unione. Anche questa statua, copia contemporanea e pergamena dal gruppo di Attalo I, è superba per sapienza anatomica, arditezza di posizione, espressione passionale e grandiosità di concezione. Alt. 2,11 225-200 a. Cr.

Fig. 261. - GIGANTE MORTO — *MUS. NAZ. NAPOLI*

Fig. 262. - AMAZONE MORTA — *MUS. NAZ. NAPOLI*

Fig. 263. - PERSIANO MORTO — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Uno degli Attali di Pergamo aveva dedicato sull'Acropoli di Atene un vasto insieme di piccole statue, rappresentanti la Gigantomachia, l'Amazonomachia, la battaglia di Maratona e la sconfitta dei Galati (Paus. I, 25, 1). Sul terreno classico dell'Acropoli per trovarvi accesso alla sua vittoria reale egli dovette affiancarla alle grandi vittorie mitologiche degli dèi e degli eroi e per cingere ad essa l'aureola di un grande trionfo dell'ellenismo sulla barbarie dovette appaiarla con la vittoria di Maratona. Copie, forse pergamene e contemporanee, di figure isolate dei diversi gruppi sono conservate in vari musei di Europa. Tre sono qui riprodotte. Il Gigante, morendo, è caduto rovescio sul dorso: è ancora in atteggiamento di lotta, perchè ha intorno al braccio sinistro la pelle felina di cui si faceva scudo e nella destra tiene la spada. Nella posizione supina il ventre si affossa al di sotto della sporgente gabbia toracica. Il rozzo scompiglio della barba e dei capelli aggiunge carattere al suo aspetto feroce. L'Amazone è invece riversa come in un sonno affannoso. Essa riposa sulla sua lancia: dalle sottili e serrate pieghe dell'exomis escono le forme robuste del corpo. Il Persiano è caduto morto sul fianco. Egli ha il berretto molle e le scarpe, ed è tutto chiuso nel suo costume a brache aderenti. A portata di mano poggia al suolo la sua lunga spada ricurva. Mirabilmente resi sono dunque i tre diversi atteggiamenti di morte, e ritroviamo qui le qualità essenziali dell'arte pergamena: la sapienza anatomica e l'abilità di caratterizzazione. Questi gruppi presuppongono già l'esistenza degli altri maggiori dedicati in Pergamo, e rimane dubbio se il donatore sia stato Attalo I o Attalo II (159-138 a. Cr.). Lungh. 1,34, 1,25, 0,96.

Fig. 264. - ZEUS FULMINA I GIGANTI — DALL'ALTARE DI PERGAMO — *MUSEO, BERLINO*

Fig. 265. - ATHENA E ALKYONEUS — DALL'ALTARE DI PERGAMO — *MUSEO, BERLINO.*

Fu dopo un'altra vittoria anche contro i Galati (183 a. Cr.) che Eumene II innalzò il grandioso altare a Zeus e ad Athena Nikephoros sull'acropoli di Pergamo. L'altare era circondato su tre lati da un porticato ionico, su alto basamento (34,60 x 37,70), mentre il quarto lato era occupato dalla scalea di accesso. Un fregio a rilievo che in scene continuative narrava il mito di Telefo, l'eroe fondatore della città, correva in alto lungo la parete interna del portico. Invece il basamento era decorato esteriormente su tutti i lati con una scena unica, la Gigantomachia. Il vecchio soggetto, che nel tesoro dei Sifnî (fig. 57) aveva ancora l'andamento di un'ordinata battaglia, si muta, attraverso il temperamento dell'arte pergamena, in una mischia furiosa in cui i contendenti sono travolti da una violenza di movimento pari alla rapina di una tempesta. L'artista creatore ha dato anzitutto alla lotta una ferocia belluina, giacchè accanto a Giganti in puro aspetto umano, ne ha rappresentato altri con ali di rapaci o con gambe serpentine o con testa leonina. La lotta degli dèi appare così tanto più nobile e morale perchè condotta contro esseri mostruosi che volevano capovolgere l'ordine del mondo. E la fantasia dell'artista, come indicano i nomi aggiunti, non ha solo chiamato a raccolta gli dèi dell'Olimpo, ma ne ha tratto dall'oscurità dell'Erebo e dalla luce dell'atmosfera. Trionfa lo spirito di personificazione divina della natura che è proprio dell'ellenismo. Dei 130 metri di alto rilievo che circondavano l'edificio sono riprodotti qui solo due episodî, quello di Zeus e quello di Athena. Il sommo dio domina eretto fra tre Giganti caduti. Egli squassa l'egida e lancia la folgore. Tra l'una e l'altra sembra di vederlo terribilmente oscuro o lampeggiante in un nembo di uragano: come da una nube infatti il suo tronco esce luminoso dalle profonde pieghe del manto velificato. Athena invece ha un avversario solo, Alkyoneus. Invano questi batte l'aria con le vaste ali e cerca di liberarsi dalla stretta della dea che lo ha afferrato per i capelli: egli è prigioniero tra le spire del serpente di Athena che lo morde al petto. E invano la madre Ge, la Terra, che emerge dal suolo implora per lui come per gli altri figli. La vittoria vola verso Athena per coronarla. La dea è realmente qui la Nikephoros, come lo era stata per il re di Pergamo nella lotta contro un'altra barbarie, quella dei Galati. Le sculture dell'altare portano all'estremo grado le qualità dell'arte pergamena: tutto in essa è potente, dalla struttura dei corpi all'agitazione delle vesti, dalla violenza dei movimenti alla profondità dell'espressione nei volti. V'è qui realmente una grandiosità epica. Ripensiamo ai solenni e tranquilli dèi nel frontone del Partenone (fig. 124-126) e constatiamo quanto cammino abbia fatto l'arte greca. L'artista ideatore è ignoto, e non ci compensa il conoscere dalle iscrizioni i nomi oscuri di qualcuno degli esecutori. Alt. 2.30. 180-160 a. Cr.

Fig. 266. - LAOCOONTE — *MUS. VATICANO. ROMA.*

L'opera che Plinio (XXXVI 37 s.) vide nel palazzo dell'imperatore Tito, e che affermava superiore ad ogni altra di pittura e di scultura, è stata ritrovata nel 1506 sull'Esquilino. Ne erano autori l'Agesandros, Polydoros e Athanodoros, tre artisti di Rodi. Essi avevano creato un meraviglioso viluppo: Laocoonte e i figli tra le spire dei due serpenti. Il sacerdote troiano è terribilmente punito da Apollo in sè e nei suoi nati o perchè aveva sposato contro il divieto del dio o perchè aveva profanato il tempio. Ancora una volta come nei Niobidi (figg 254-258) si compie la sua implacabile opera di giustizia. Dinanzi al gruppo la parola illustrativa più efficace è ancora quella di Vergilio (*Aen.* II 201 ss.): « I due serpenti vengono per l'onda con la testa eretta e con la cresta sanguigna, toccano terra sibilando e con gli occhi accesi, strisciano difilati verso l'altare dove Laocoonte sacrifica, avvolgono tra le spire i suoi figliuoli e poi lui stesso che accorre in aiuto: tenta egli di sciogliere i nodi e alza orribili grida alle stelle ». Nella sua tendenza sintetica l'arte ha qui rappresentato il punto culminante dell'azione: Laocoonte, sotto la pressione mostruosa, si è rovesciato sull'altare e lotta con tutte e due le mani per allontanare dal corpo il terribile morso. Errato è il restauro del braccio destro, troppo distaccato: esso era ripiegato al disopra della testa. e così il gruppo aveva maggiore unità di linea. Al pari del padre lottano i figliuoli. Il minore a sinistra è già soffocato e morso, ed esala in un gemito l'ultimo respiro. Il maggiore a destra, invece, stretto solo ad un braccio e ad una gamba, sembra più che altro intento a guardare con angoscia il padre; forse, secondo una delle tradizioni del mito, egli si salverà. Il terrore scuote Laocoonte dalla cima dei capelli alla punta dei piedi. Pelle, muscoli e vene si contraggono e vibrano spasmodicamente. Nel suo corpo asciutto tutto è risalto, dall'attaccatura delle costole sullo sterno sino ai tendini delle dita tremanti dei piedi. Il ventre si affossa mentre la cassa toracica par che debba schiantare. Ma il corpo è nulla a confronto del volto, dove la fronte contratta, gli occhi convergenti, le guance smagrite, la bocca aperta, perfino la chioma e la barba agitate convergono all'effetto di insieme che è quello di uno stato convulsivo di tutto l'essere. Di fronte all'opera d'arte che è sempre creazione di fantasia, anche se poggiata sulla più minuziosa osservazione della natura, è errato voler stabilire con l'atlante anatomico o col trattato di fisiologia alla mano a quale attimo di irrigidimento per il veleno o di respirazione soffocata corrisponda lo spasimo di Laocoonte. La verità è che non mai in natura, per nessuna causa, un corpo umano potrebbe assumere tale aspetto, ma gli artisti hanno raggiunto il loro intento, hanno creato con esso l'immagine insuperabile del terrore. Perciò al confronto di quello del padre i corpi dei due figliuoli sono di un'anatomia più semplice: lo sono intenzionalmente, non solo perchè così è distinto il loro nudo giovanile da quello vecchio di Laocoonte, ma perchè essi, vittime innocenti del suo misfatto, non hanno da portare nelle loro carni il tormento fisico e morale di lui. Mirabile al pari della struttura anatomica e dell'espressione del volto è la costituzione del gruppo: sembra impossibile a sciogliersi questo intreccio di corpi serpentini ed umani. Eppure questi scultori di Rodi non hanno creato tutto originalmente. Uno sguardo alla vicina figura di Alkyoneus nel fregio di Pergamo (fig. 265) indica che motivo, posizione, struttura, espressione, erano già conosciuti nell'arte. Tuttavia ad essi nessuno potrà togliere il vanto di una tecnica magistrale, anzi virtuosa. Controversa a lungo è stata la questione dell'età del Laocoonte: oggi, riconosciuto in Agesandros il padre e in Polydoros e in Athanodoros i suoi figliuoli, e trovate in Rodi basi iscritte di altre opere di Athanodoros, il gruppo si pone verso il 50 a. Cr. Alt. 2,42.

Fig. 267. - « MENELAO E PATROCLO » — *LOGGIA DEI LANZI, FIRENZE.*

Con quest'opera celebre, conservata in più repliche, siamo trascinati in mezzo al tumulto delle battaglie omeriche. Un guerriero ha sollevato il cadavere di un compagno e cerca di sottrarlo ai nemici. Si è pensato a Menelao che salva il cadavere di Patroclo, già denudato delle armi da Ettore. Difatti come nella descrizione omerica il corpo presenta al dorso la ferita infertagli da Euforbo, al ventre quella di Ettore. Non corrisponde invece l'azione perchè nell'Iliade (XVII 715 ss.) il cadavere di Patroclo viene sollevato e portato via insieme da Menelao e da Merione. Altra ipotesi, secondo il racconto del poema ciclico Aithiopis, è quella che sia Aiace in atto di salvare il corpo di Achille, ma se qui corrisponde l'azione, e l'episodio infatti si ritrova nei rilievi in bronzo con scene della vita di Achille della così detta Tensa Capitolina (Mus. dei Conservatori, Roma), non concorda la nudità del guerriero ucciso, giacchè di Achille furono salvate anche le armi. La questione rimane insoluta forse anche perchè l'artista ha trasformato liberamente i dati della tradizione. Chiaro ad ogni modo è il linguaggio delle forme. Siamo subito richiamati al Galata con la moglie uccisa (fig. 260), ma solo l'apparenza è simile. Là il barbaro fugge e si volge indietro con la testa verso l'inseguitore: il suo corpo è bilanciato lateralmente tra due azioni contrastanti, quella della sinistra abbassata con cui regge il corpo della donna e quella della destra alzata con cui si trafigge, e tutta la sua persona si erge nella sfida. Qua invece l'eroe si è chinato a terra per raccogliere con ambedue le braccia il cadavere del compagno e mentre lo tiene sollevato a mezzo, guarda dinanzi a sè dove sono i nemici da cui difendersi. Egli non sfida ma spia e l'azione fisica del sorreggere, sforzo incosciente dei muscoli, è minor cosa di fronte alla trepidazione spirituale del portarlo in salvo. L'espressione della figura culminava nella testa (qui di restauro, ma che conosciamo da altre repliche): la fronte corrugata, gli occhi grandi ed aperti, la bocca dischiusa davano vivo il senso di questa tensione dell'animo. Ma mentre il gruppo del Galata è completo nel suo significato giacchè ha ucciso e si uccide, questo gruppo omerico, in cui l'eroe non può combattere perchè tutto occupato a trasportare il compagno, presuppone forse accanto la statua di un guerriero che lo spalleggi, di Aiace se è il corpo di Patroclo, di Ulisse se è quello di Achille. Difficile è dire quale delle due opere sia posteriore cioè porti i segni di un'arte più evoluta: se il gruppo del Galata sembra più ardito nel contrasto tra lo slancio del guerriero e l'abbattersi della donna, in questo gruppo omerico è più corrispondente a natura il movimento del sollevare sicchè la composizione ne resulta più chiusa e più coordinata. Ma soprattutto con maggiore senso dell'abbandono inerte è reso il cadavere del caduto. Nello sforzo stesso che l'eroe fa per sollevarlo si sente il peso reale di questo corpo, mentre nel gruppo del Galata la morta donna sembra un cencio penzolante che la sua sinistra regge senza fatica. Ed egualmente difficile è dire a quale scuola il gruppo appartenga esso ha la medesima sapienza anatomica che distingue le sculture di Pergamo e di Rodi. Vi sono alcune repliche, come il celebre frammento noto sotto il nome di Pasquino (Pal. Braschi, Roma), che riproducono meglio non solo la struttura muscolare ma anche il rilievo delle vene. Certo è prodotto di una delle scuole ellenistiche di Asia Minore. III-II sec. a. Cr.

Fig 268. - MARSIA APPESO — *MUS. DEI CONSERVATORI, ROMA.*

Il mito di Marsia tenta ancora una volta l'arte greca. Dei tre momenti essenziali dell'azione, cioè la conquista del doppio flauto, la sfida alla cetra di Apollo, l'atroce punizione, ogni età sceglie quello che più si addice al suo temperamento. L'arte atletica di Mirone aveva fissato in un ardito movimento e in una tensione muscolare la cupidigia del Sileno per lo strumento gettato a terra da Athena (fig. 102). L'arte psicologica di Prassitele aveva colto il suo inutile affannarsi dinanzi alla vittoria già sicura del dio (fig. 186). L'arte passionale dell'ellenismo lo rappresenta nell'attimo più terribile della sua sorte, quando, già appeso all'albero, attende d'essere scorticato vivo. Egli è stato legato saldamente ai polsi e ai malleoli e il corpo, stirato dal peso, penzola con una lunghezza che par maggiore della naturale. L'arte ellenistica, la quale si compiace del tema offerto dal corpo inerte che si abbatte al suolo (figg. 260, 267), sceglie qui proprio l'aspetto più tormentoso della gravitazione, quello della persona impiccata e fissa il complicato mutamento che tale posizione apporta nel corpo. Le braccia sono distorte alle ascelle, la cassa toracica si sposta in fuori con tutto il risalto delle costole e dei muscoli, i fianchi si restringono, il ventre si affossa, la linea inguinale si abbassa e si distende. E per aggiungere l'effetto della chiazzatura paonazza della pelle a causa della circolazione impedita dai vincoli l'autore di questa replica ha scelto un marmo venato di rosso. La testa del Sileno, serrata tra braccia e petto, mette con la chioma e la barba scompigliata un singolare risalto di ombra su tanta nudità. E l'espressione del volto è di dispetto e di angoscia. L'opera doveva essere celebre perchè numerose sono le repliche romane conservate e in due redazioni diverse oltre che per il materiale adoperato (marmo bianco o paonazzetto) per una diversa accentuazione del tormento di Marsia nel nudo e nel volto. Per quanto ci troviamo anche qui dinanzi ad un'atroce punizione dell'implacabile Apollo, la statua non ha sul nostro animo l'effetto dei Niobidi (fig. 254-258) e del Laocoonte (fig. 266): un'ombra di comicità vela il nostro sentimento di compassione. Non si sa da quale delle scuole ellenistiche di Asia Minore l'opera sia uscita. Alt. 2,70. II-I sec. a. Cr.

Fig. 268

Fig. 269. - LO SCITA PUNITORE — *GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.*

Per quanto la punizione che attende Marsia appeso appaia evidente, a chi conosce il mito, anche solo dalla sua statua, e per quanto realmente le molte repliche siano state trovate sempre da sole, si è fatta l'ipotesi che con essa dovessero costituire gruppo una figura di Apollo e quella dello Scita punitore (confr. fig. 186). E lo Scita si è riconosciuto nel cosiddetto « Arrotino » della Gall. degli Uffizi. Concordano infatti atteggiamento e tipo. Un uomo di aspetto volgare e non greco, un vero barbaro con faccia larga e capelli prolissi, è inginocchiato a terra e affila un largo coltello ricurvo. Nello stesso tempo, insensibile come se dovesse solo fare un calcolo del lavoro da compiere, volge la testa di lato e verso l'alto dove era Marsia appeso. E' raffinata crudeltà far assistere il paziente stesso a questa pacata e lenta preparazione dello strumento ma serviva a rendere anche più giustificata la smorfia di terrore del Sileno. Non corrisponde per altro lo stile dello

Fig. 269.

Scita a quello delle statue di Marsia che noi possediamo: mentre in queste tutto, nel nudo e nella testa, è preciso e minuzioso, nello Scita si ha una struttura larga ed essenziale tanto nel corpo quanto nel volto. Poteva quindi la statua far gruppo con un tipo di Marsia a noi non conservato. Ad ogni modo essa per la caratterizzazione etnica e per l'ampio modellato si ricollega all'arte pergamena. E il suo eccellente lavoro indica che, se non un originale, è almeno una copia contemporanea ellenistica. Alt. 1,06. II sec. a. Cr.

Fig. 270. - IL «TORO FARNESE» — *MUS. NAZIONALE, NAPOLI.*

Siamo sulla cima del Citerone e qui si compie un'altra di quelle opere di feroce giustizia che ha saputo immaginare la religione degli antichi. Tuttavia non sono figli innocenti puniti delle colpe dei loro padri come nei Niobidi (fig. 256 ss.) e nel Laocoonte (fig. 264) ma due eroi vendicano gli oltraggi fatti alla loro madre. Antiope figlia di Nitteo, re di Tebe, aveva avuto da Zeus due gemelli, Anfione e Zeto, che furono celatamente allevati da un pastore. Nitteo, morendo, aveva dato incarico a Lico suo fratello, che gli era succeduto nel regno, di punire Antiope, e difatti essa fu tenuta prigioniera e sottoposta ad ogni tormento da Lico e da sua moglie Dirce, fino a che, sfuggita alla prigionia, ritrovati i figli e rivelatasi ad essi li incitò alla vendetta. Essi allora uccidono Lico e danno morte a Dirce con supplizio atroce legandola ad un toro infuriato. Questo mito è stato scelto dall'arte ellenistica per uno di quei suoi gruppi paesistici che erano nel gusto del tempo. Plinio (XXXVI 33 s.) ricorda un gruppo di tal soggetto, opera di due artisti di Tralle, Apollonios e Tauriskos, trasportato da Rodi a Roma. Non l'originale ma una mediocre copia di esso è stata ritrovata nel 1546 nelle Terme di Caracalla in Roma Dalla raccolta a cui appartenne è nota sotto il nome abbreviato di «Toro Farnese». I grandi restauri (nessuna delle figure ha la testa antica) impediscono di giudicare dell'opera in tutti i suoi elementi stilistici e quindi si deve considerarla solo nel suo carattere d'insieme. I due artisti hanno fissato l'attimo della preparazione per il supplizio: il toro, saldamente legato, si impenna. Anfione, contraddistinto dalla cetra a ricordo che col suono di essa costruì le mura di Tebe, lo tiene fermo per le corna e per il muso, mentre Zeto regge l'estremità della corda. Seduta sul davanti è Dirce pronta al supplizio e al di dietro, spettatrice eretta, sta Antiope. La scena si svolge in un paesaggio roccioso il cui dislivello ha permesso agli artisti di dare al gruppo una forma piramidale e di accrescere il suo aspetto aereo con le posizioni ardite di Anfione e Zeto. Assiste tranquillo alla scena tra il cane e greggi pascolanti il genio del loco, cioè la personificazione del Citerone. Al gruppo certo manca, e non sappiamo quanto potessero rimediarvi i volti delle figure, quell'immediata espressività che rende così evidenti i Niobidi e il Laocoonte. Dobbiamo conoscere il mito per cogliere il contenuto spirituale dell'opera, perchè alla semplice vista ciò che di essa risalta è piuttosto il lato fisico, l'audace domamento del toro infuriato. E non vale riportare al copista l'aggiunta, che si vuole superflua, della figura di Antiope per ridonare al gruppo originale un carattere di grandiosità artistica che esso realmente non ha. È un'opera abile quanto si vuole ma che non attrae e non commuove. Di più i tronchi nudi di Anfione e Zeto non presentano quell'accentuazione dell'anatomia che abbiamo riscontrato nei prodotti delle due scuole di Pergamo e di Rodi e non sappiamo se ciò si debba riportare al copista, insieme alla fredda e inerte trattazione delle pieghe nella figura di Antiope e nella parte inferiore di quella di Dirce. Per il nudo, per le proporzioni, per il panneggiamento il gruppo si ricollega di più all'indirizzo d'arte dal quale sono usciti i Niobidi. Alt. 3,70. II sec. a. Cr.

Fig. 271. - ARIANNA ADDORMENTATA — *MUS. VATICANO, ROMA.*

È un sonno pieno di fato: sta tra l'abbandono di un eroe e l'arrivo di un dio. La figlia di Minosse viene lasciata da Teseo nell'isola di Nasso ma sarà raggiunta da Dioniso che la farà sua sposa. Perciò il sonno è indicato nella posizione di Arianna non come un tranquillo riposo ma come un inquieto e momentaneo annullamento della coscienza perchè possa compiersi il suo destino. Essa dorme col tronco quasi eretto e con le gambe incrociate, e la testa, fortemente reclinata, si appoggia al braccio sinistro e fa da sostegno al destro. Nel sonno si è sciolto il chitone sulla spalla sinistra e il lembo pendente lascia scoperto il seno. Pittoresco nei suoi incroci di pieghe è il panneggiamento, mediocre è invece la modellatura delle braccia troppo robuste e l'espressione fredda del volto. L'opera è replica romana di un originale ellenistico concepito paesisticamente (la roccia è un restauro ma sicuro). La figura ha tutto il suo significato anche di per se sola, perchè è raccolto sinteticamente in un solo motivo, quello del sonno, anche il ricordo dell'istante precedente, l'abbandono di Teseo, e la previsione dell'istante futuro, l'arrivo di Dioniso, ma non è da escludere che facesse parte di un gruppo in cui Arianna fosse appunto sorpresa da Dioniso e dal suo tiaso. Alt. 1,61. III-II sec. a. Cr.

Fig. 272. - «MEDUSA LUDOVISI»
MUS. DELLE TERME, ROMA.

Si credeva prima che questa testa in alto rilievo fosse quella di Medusa troncata da Perseo, cioè un'immagine di morte composta nella sua fredda bellezza. Oggi si ritiene che sia un frammento di un gruppo mitologico e rappresenti una delle Erinni dormienti in un momento di tregua alla loro persecuzione del matricida Oreste. Ma date le misure della testa il gruppo avrebbe una colossalità inusitata. E vi sono altri miti più adatti di figure dormienti. È un originale greco in cui è reso nella forma viva delle palpebre, nella bocca dischiusa per un leggiero anelito, nelle ciocche disciolte e aderenti come madide di sudore, lo stato di un sonno affannoso e veggente. La fronte alta, elegantemente incorniciata dai capelli, le dritte sopracciglia, la guancia scarna aggiungono al volto un aspetto di austerità tragica: più che una persecutrice Erinni sembra una perseguitata eroina. E si pensa, certo solo per il motivo, alla statua in bronzo di Giocasta in cui l'artista Silanion aveva indicato il pallore della morte sulle gote con l'aggiunta di argento. Alt. 0,54. III sec. a. Cr.

Fig. 273. - ENDIMIONE DORMENTE.
MUS. CAPITOLINO, ROMA.

Il bel cacciatore dorme nell'atteggiamento che si addice alla sua vita agreste. Appoggiando alla spalla lo spiedo da caccia si è seduto sulla roccia, con i piedi a diverso livello, e il sonno è piombato improvviso sulla sua stanchezza. Mentre infatti il tronco è eretto e la sinistra posa ancora sul ginocchio rialzato, il braccio destro e la testa penzolano con quella rigida inerzia che segna l'irresistibile cedere delle membra al sopravvenire del sonno. Accanto a lui il cane abbaia verso la celeste ammiratrice, Selene: si deve infatti immaginarlo contemplato dall'innamorata Artemide. Il candore della luce lunare colpiva in pieno il corpo di Endimione fuori delle pieghe oscure della clamide e contro la grigia parete della roccia. Come sempre con abile sintesi l'azione è concentrata nella figura principale. È una terza e diversa rappresentazione del sonno e questo motivo, in cui pur sembra che si spenga la personalità umana, diviene specchio del carattere e dell'azione. Quest'opera appartiene alla serie dei rilievi paesistici con soggetto mitologico. Alt. 1,50. II-I sec. a. Cr.

Fig. 274 - IL «GLADIATORE BORGHESE» — *LOUVRE, PARIGI.*

Non è un gladiatore, come dice la denominazione sotto cui è nota questa statua proveniente dalla collezione Borghese, ma è un guerriero che imbraccia lo scudo con la sinistra e impugna la spada nella destra e che si deve immaginare combattente contro un avversario a cavallo e proprio nell'attimo in cui sta per passare dall'azione di difesa a quella di offesa. Potrebbe anche essere un personaggio del mito nel minaccioso assalto ad una città, e tornano alla memoria atteggiamenti simili nelle rappresentazioni figurate dei Sette sotto le mura di Tebe. L'opera ad ogni modo più che una posizione reale, che possa prendersi nel tumulto di una battaglia, sembra riprodurre una figura di scherma esagerata per scopo dimostrativo, una parata che preceda un a fondo. È chiaro che l'artista ha avuto di mira solo due effetti, quello di rendere uno slancio inaudito di movimento e quello di mostrare, come se fosse allo scoperto in una dissezione anatomica, la costituzione muscolare. E che con quest'opera siamo fuori del mondo reale e del mondo mitico, che cioè all'artista abbia interessato non il soggetto ma l'oggetto, non l'individuo, guerriero od eroe, ma il suo corpo, lo indica anche il fatto che alla nudità del tronco ha aggiunto quella della testa che è anche più irrazionale per una battaglia. È un guerriero cioè che doveva avere solo l'arma di difesa e l'arma di offesa, lo scudo e la spada, in quanto che l'uno e l'altra servivano a giustificare la distensione delle braccia, cioè il suo movimento, ma che doveva rimanere interamente nudo, in quanto che nella nudità poteva palesarsi la sapienza anatomica dello scultore. Una tale concezione è propria nello spirito dell'arte ellenistica, perchè il suo naturalismo doveva fatalmente condurla a considerare il corpo umano come compito in se stesso. Difatti l'opera, per quanto sia firmata da un artista di Efeso di età romana, Agasias figlio di Dositheos, deve considerarsi replica di un originale di età ellenistica. Essa deriva dalla concezione delle forme che fu propria di Lisippo e della sua scuola: lo indicano le proporzioni oltremodo snelle e la testa piccola. Di lisippeo v'è anche quell'espressione del volto irrequieta ed oscura che già compare nell'Agias di Delfi (fig. 215). Ma soprattutto v'è lo slancio, cioè quella tendenza a vincere la gravitazione che rende così elastiche le figure di Lisippo In questa figura anzi lo slancio è stato portato all'estremo: dal piede sinistro alla mano sinistra è una sola linea che tende verso l'alto e si ha l'impressione che la figura in un ulteriore balzo possa distaccarsi da terra. Di più il movimento delle braccia e delle gambe è incrociato: sono distesi indietro braccio destro e gamba sinistra, sono portati avanti braccio sinistro e gamba destra. Si confronti la posizione di Armodio nel gruppo dei Tirannicidi (fig. 91) e si avrà la misura del cammino compiuto in pochi secoli dall'arte greca per la soluzione di tale problema. Ma puramente ellenistica è invece la trattazione anatomica. Manca proprio ad essa quella che era la caratteristica del nudo di Lisippo, cioè l'abile rappresentazione della vibrazione muscolare sotto la pelle tesa. Qua invece l'artista ha trattato i muscoli e le vene come se fossero allo scoperto e con una tale precisione di distacchi e di inserzioni come se egli avesse acquistato la sua scienza anzichè sul vivo, sul cadavere, ciò che del resto è in pieno accordo con quello che noi sappiamo degli studi anatomici nell'età ellenistica. Certo l'eccessiva scienza, correndo dietro alla ricerca del minuto, spezza l'insieme della superficie corporea e, a parte che non mai in natura potrebbero apparire contemporaneamente così rilevati tutti i muscoli, se ne riceve la spiacevole impressione di un corpo agitato da un tremito cioè proprio l'opposto di quella contrazione salda che ci attenderemmo dallo sforzo che il guerriero compie con la sua violenta azione di attacco. Alt. 1,55. III sec. a. Cr.

Fig. 275. - LOTTATORI — *GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.*

È il più ardito intreccio di corpi che la statuaria greca abbia creato. Siamo ad un punto decisivo della lotta: uno dei due contendenti è stato gettato a terra in ginocchio e col braccio destro puntato al suolo cerca di risollevarsi, ma l'avversario preme su di lui e tenendogli afferrato il polso destro cerca di stravolgergli il braccio per rovesciarlo e fargli toccare finalmente terra con le spalle. I due corpi sono tutto un risalto di muscoli, ma a differenza del «Gladiatore Borghese», dove la superficie è fatta di rilievi minuti e stirati, le masse qui sono larghe e tondeggianti: l'artista cioè ha tenuto sott'occhio anzichè la costituzione fibrosa rivelata dal tavolo anatomico, il gonfiamento del muscolo prodotto dall'esercizio atletico. Ma anche la sua opera rimane fuori della natura per l'esagerazione della contrazione muscolare ed è solo espressione artistica dello sforzo portato all'estremo. È un prodotto di arte ellenistica derivato dalla scuola lisippea. Si hanno dubbî sull'antichità delle teste. Alt. 0,98. III-II sec. a. Cr.

Fig. 276. - PUGILISTA — *MUS. DELLE TERME, ROMA.*

La statuaria agonistica greca, che aveva raggiunto due culmini diversi, nel V secolo con le salde figure di Policleto (fig. 164 ss.), nel IV con quelle agili di Lisippo (fig. 214 s.), chiude il suo ciclo con questa statua in bronzo di pugilista la quale oltre che nel duro «caestus» a correzge dai bordi aguzzi (ἱμὰς ὀξύς), rivela nel corpo e nel volto tutta la brutalità di una lotta ormai ridotta ad una professione seguita per lucro. Non è più il volto giovanile, sereno o irrequieto, ma improntato sempre di una nobiltà ideale, quale si addiceva a chi nei giuochi ellenici veniva glorificato al pari di un eroe, e non è più il corpo che, pur temprato nell'esercizio, manteneva un'eleganza di forme degna di un dio. Questo pugilista ha qualche cosa di bestiale nel basso cranio dai crespi riccioli aderenti, nella fronte sfuggente, negli occhi incavati, nel naso e nelle orecchie deformate dai colpi, nel labbro superiore rientrante per il vuoto dei denti spezzati. Mentre si riposa e guarda di lato e verso l'alto, forse ad una folla plaudente, il suo volto ha quell'aria ottusa propria del lottatore inebetito dai colpi del recente cimento, e non solo delle gocce di sangue scorrono da due escoriazioni alle orecchie ma sembra di comprendere dall'anelare della bocca che il respiro delle narici è impedito dal sangue raggrumato. E il suo corpo presenta le difformità prodotte dall'esercizio. Uno straordinario sviluppo hanno i muscoli delle braccia e delle gambe, a cui spetta l'azione aggressiva e il movimento, mentre il tronco ha la robusta struttura ossea e i larghi piani muscolari che oppongono salda resistenza ai colpi avversarî. La statua quindi fa conoscere con un terzo esemplare quante diverse espressioni seppe raggiungere l'arte ellenistica nel nudo atletico. Ed è certamente un originale greco. Alt. 1,28. III-II sec. a. Cr.

Fig. 277. - BAMBINO CHE STROZZA L'OCA.
OPERA DI BOETHOS — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Anche questa è scena di lotta, ma dal mondo della sanguigna violenza professionale siamo trasportati in quello della comica pervicacia infantile. Il bambino ha trovato un avversario degno di lui. Vuol trattenere un'oca e, piantatosi largamente sulle gambe, la preme contro il suo corpo con ambedue le mani. L'oca resiste e vuole sfuggire, sicchè il ritmo del gruppo resulta di due movimenti opposti e il suo umorismo sta nel contrasto tra l'accanimento del volto infantile e la soffocazione del povero animale. Bene sono rese le forme grassottelle e il ventre rigonfio proprio della prima infanzia. In questo e nel soggetto, che è una scenetta di genere cioè un episodio della vita reale, si riconosce la tendenza naturalistica dell'arte ellenistica. L'originale da cui derivano, oltre a questa, molte altre repliche, era opera in bronzo di Boethos di Calcedone. (Plin. XXXIV 84). Alt 0,82. II sec. a. Cr

Fig. 278. - VECCHIO PESCATORE.
MUS. VATICANO, ROMA.

Curvo della persona e piegato sui ginocchi torna dalla spiaggia con il secchiello della sua preda. Nella destra forse aveva la canna. La sua completa nudità (il panno intorno alle reni è una aggiunta moderna) è nudità di miseria e mostra in tutto il suo squallore questo vecchio corpo, che ha puntute le spalle, sporgenti le clavicole, cascante il petto, rilevate le costole, grinzoso il ventre. E altrettanta miseria di età e di condizione si ha nella testa calva, dagli occhi piccoli e infossati, dalle guance scarne, dalla bocca larga e sdentata, dalla barbetta rada. È una figura di genere, un individuo colto nella strada, ma per l'arte ellenistica non v'era più limite alla rappresentazione della realtà del corpo umano. Il grande numero di repliche romane indica che la statua doveva essere celebre, ma ne ignoriamo autore e scuola. Alt. 1,56. II-I sec. a Cr.

Fig. 279 - VECCHIA CONTADINA.
MUS. DEI CONSERVATORI, ROMA.

Porta al mercato un agnellino. Dal suo mantello gettato intorno con il disordine proprio della bassa condizione di vita, esce una nudità ancor più miserevole di quella del pescatore: in questo scarno petto di vecchia tutto è ossa e pelle. La testa è di restauro. La statua è una copia romana da un originale del II-I sec. a. Cr. Alt. 1,07.

Fig. 280. - VECCHIA UBBRIACA.
MUS. CAPITOLINO, ROMA.

Seduta a terra tiene stretto con braccia e gambe un vaso pieno di vino. È già ebbra e nell'estasi alza la testa e canta. Dal chitone sporgono le braccia stecchite, le clavicole spigolose, il petto ossuto. La testa è di restauro ma è nota da altre repliche. L'opera è menzionata da Plinio (XXXVI 33): ma è dubbio che ne fosse autore un artista di nome Mirone. Alt. 0,94. II-I sec. a. Cr.

Fig. 281. - FANCIULLA SACRIFICANTE — DA PORTO D'ANZIO — *MUS. DELLE TERME, ROMA.*

La fanciulla sostiene col braccio sinistro un vassoio sul quale sono alcuni oggetti sacrificali: una benda di lana arrotolata, un ramoscello di alloro, un piccolo incensiere di cui rimangono le zampe leonine. Tutta la sua attenzione è concentrata sul vassoio e con la mano destra era occupata intorno ad uno degli oggetti. Sommaria e semplice è la sua acconciatura: i capelli nè lunghi nè voluminosi sono riportati dalla nuca sulla fronte e là annodati senz'arte. Rozzo è il suo vestito: essa indossa un chitone di stoffa pesante e di rugosa superficie ed un himation che, scendendo dalla spalla sinistra, è attorcigliato intorno alla vita. La figura sopratutto ai fianchi appare infagottata nelle vesti cosicchè ne è completamente soffocata la linea femminile del corpo. Con altri tratti ancora è stata resa evidente questa trascuranza per l'aspetto esteriore: il chitone è scivolato sulla spalla destra lasciandola nuda e strascica a terra presso il piede destro. Se il vassoio con gli oggetti rituali ci porta nel campo sacerdotale, la modestia dell'abito e dell'acconciatura trattengono dal riconoscervi una dignitosa e solenne sacerdotessa. Gesto ed aspetto si adattano assai più ad una servente del tempio, ad una ierodula. Siccome anzi la statua, per la stessa sua posizione sulla base, sembra che dovesse essere aggruppata con altra figura, possiamo appunto fare l'ipotesi che fosse unita alla statua di un sacerdote o di una sacerdotessa e che fosse nell'atto di prestare assistenza nel sacrificio Questo è quanto di sicuro possiamo trarre dal linguaggio delle forme: pure ipotesi sono rimasti i tentativi di dare alla figura un nome mitico: Cassandra, Manto o simili. La statua è un originale greco ma non sappiamo di quale scuola e di quale maestro. Se è vero che nel volto v'è qualche tratto di stile prassitelico, la posizione così saldamente bilanciata sulle due gambe ricollega la figura di più all'arte lisippea. E d'altro canto il panneggiamento, sia per la disposizione sia per la trattazione della superficie, si afferma con tali caratteri di naturalismo, quali solo conosce l'arte ellenistica. Forse non poco ha contribuito questa difficile determinazione del suo significato e del suo stile ad aggiungere fascino alla figura Alt. 1.70. III sec. a. Cr.

Fig. 282. - DEMOSTENE, OPERA DI POLYEUKTOS — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Si confronti con la statua di Sofocle (fig. 227) e si avrà la misura dell'altezza raggiunta dall'arte greca nel rendere il carattere delle persone, anche soltanto con la struttura del corpo e con le vesti. Il petto scarno, le braccia magre escono fuori miseramente dalla massa pesante dell'himation. Questo è gettato senz'arte intorno al corpo e soprattutto sulla spalla sinistra e intorno alla vita lo opprime con il cumulo delle pieghe. Dei rozzi calzari rendono più evidente quanto poco l'individuo tenesse al suo aspetto esteriore. Non posa egli infatti dinanzi agli uomini ma è tutto immerso nel suo pensiero. Incolta egualmente è la testa: i capelli scomposti, la barba corta e rada si aggiungono agli occhi infossati, alle rughe delle guance macerate e della fronte ossuta per dare alla figura l'aspetto di una grigia e squallida vecchiaia. E su questo volto, da cui, a detta degli antichi, non facilmente si dipartiva la cura e la preoccupazione, sembra che sia calata come un'ombra la tristezza del fuggiasco che in Calauria bevve il veleno e rinunciò alla vita per non perdere la libertà. Il restauratore ha aggiunto nelle mani il rotolo aperto, ma noi sappiamo che l'originale da cui deriva questa copia romana, cioè la statua in bronzo, opera di Polyeuktos, che stava sulla piazza di Atene aveva invece le mani con le dita incrociate. Si narrava infatti che un soldato avesse affidato al cavo delle mani di Demostene il suo peculio e che, celato questo dalle foglie cadute di un platano vicino, fosse stato da lui ritrovato intatto (Plut. *Vita Dem.* 31) Non letterato adunque ma uomo di stato, chiuso nel suo dolore per la sorte della patria, lo vollero gli Ateniesi quando gli innalzarono questa statua nel 280 a. Cr. come all'eroe infelice della loro perduta libertà e si comprende come vi avessero aggiunto l'epigramma: « Pari al pensiero la forza, Demostene, avessi tu avuto, | non dominava, no, il Marte Macedone i Greci » Alt. 2,07.

Fig 283. - EPICURO — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Siccome questo piccolo bronzo deriva da un ritratto reale, contemporaneo del filosofo (342-270 a. Cr.), non troviamo in esso quello che la nostra fantasia amerebbe, cioè un riflesso ideale delle dottrine di lui. Non v'è quella soddisfazione spirituale che immaginiamo dovesse derivare dalla sua idea fondamentale che la felicità consiste nel piacere, inteso questo come calma dell'anima che si raggiunge discernendo i propri desideri e guidandoli con la virtù somma, la prudenza. Vi riscontriamo piuttosto, nelle profonde rughe dell'alta fronte e negli occhi che contemplano lontano, i caratteri generali dell'uomo di pensiero e forse in più la nobiltà e la bontà che regolavano la sua tranquilla convivenza con i fedeli discepoli. Alt. 0,20. Prima metà del III sec. a. Cr.

Fig. 284. - ZENONE DA CIZICO — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

E questo è il ritratto di Zenone da Cizico (340-260 a. Cr.), il fondatore dello stoicismo. Anche qui l'aspetto dell'uomo non è il contenuto della sua dottrina, mentre pure la sua vita fu lo specchio di essa, come diceva l'epigrafe stessa del monumento innalzatogli dagli Ateniesi. Se la felicità umana riposa, secondo la sua parola, nella virtù, perchè la virtù è la perfezione della ragione, e la virtù consiste nella dominazione dei desideri e nella pazienza nel dolore, invano cerchiamo riflessa in questo volto tanta luce dell'anima. Con minore grandiosità e nobiltà dei tratti di Epicuro, esso è soltanto il volto di un pensatore che ha una singolare penetrazione investigativa nello sguardo acuto dei piccoli occhi. Alt. 0,175. Prima metà del III sec. a. Cr.

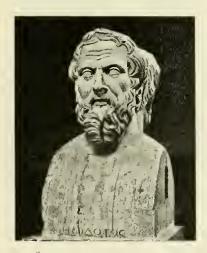



Fig. 285. - ERODOTO — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

In una doppia erma sono state riunite le teste dei due grandi storici del V secolo, Erodoto e Tucidide. Non sono state tratte dal vero durante la loro vita ed è evidente che lo scultore, costruendole di fantasia, ha cercato soprattutto di porre nel loro aspetto fisico un contrasto di forme, quasi che esso potesse servire per richiamare alla mente di chi guarda la diversità della loro concezione storica e della loro arte narrativa. Un solo segno comune ha dato ad essi: le rughe ondulate e profondamente impresse nella fronte per indicare la concentrazione del pensiero. Al padre della storia, a colui che con ampia visione pose il conflitto tra Greci e Barbari, fino all'esito delle guerre persiane, sullo sfondo pittoresco del mondo orientale da lui visitato, lo scultore dell'erma ha dato un volto oblungo, reso tale anche maggiormente dalla barba fluente e appuntita a cui fa riscontro un analogo elevarsi della fronte tra le ciocche sollevate dai capelli. Il suo occhio sotto l'arco regolare del sopracciglio sembra fissare vastamente lontano. Alt. 0,39. III sec. a. Cr.

Fig. 286. - TUCIDIDE — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Al principe degli storici che tutta la sua esperienza della vita e tutta la forza del suo ingegno concentrò nella sola narrazione della guerra del Peloponneso ma che guardò con straordinaria perspicacia nell'animo degli uomini e nei moventi delle loro azioni, lo scultore dell'erma dà occhio fisso e investigativo sotto l'arco sollevato e sinuoso del sopracciglio e dà anche un'espressione triste e chiusa. Ma soprattutto mette nella testa simmetrici contrasti con quella di Erodoto: contrappone cioè al volto oblungo del primo una faccia larga e quadrata, al taglio angolare della fronte sotto i capelli appuntiti una linea ampiamente curva sotto capelli corti, alla barba fluente che sembra prolungare e nascondere un mento aguzzo una barba breve intorno ad un largo mento, E considerando queste due teste non si può fare a meno di ricordare che un simile contrasto di aspetto la prima iconografia cristiana porrà tra le figure di Pietro e Paolo: darà il volto breve e la corta barba al Principe degli Apostoli, darà il volto oblungo e la barba fluente all'Apostolo delle Genti. Alt. 0,39. III sec. a. Cr.

Fig 287. - OMERO — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

L'erudizione moderna, lavorando sui poemi omerici come su corpi senza vita, sembra che abbia avuto per suo fine supremo quello di distruggere la personalità del poeta Omero. Gli antichi invece, non paghi della loro fede sulla realtà di lui, hanno voluto rappresentare questa realtà in forma concreta, si sono creati la figura di Omero. E l'hanno creata come quella del cantore cieco ma veggente. Tutta l'espressione di questo ritratto sta infatti nei piccoli occhi che sembrano protendersi per trapassare l'oscurità, per vedere. Il volto emaciato, l'ampia barba, i capelli voluminosi intorno alle tempie sono elementi secondarî accanto alla luce di questi occhi ciechi. E sono essi che danno al volto il tratto dell'ispirazione. Non si sa con sicurezza quando e per opera di qual maestro l'arte greca sia giunta alla creazione di questa immagine di Omero, in cui l'elemento naturalistico è contenuto dentro una linea di nobile idealismo. Si è pensato ad ogni modo alla scuola di Rodi perchè vi si riscontrano somiglianze con la testa del Laocoonte. Alt. 0,51. III sec. a. Cr.

Fig. 288. - DIOGENE — *VILLA ALBANI, ROMA.*

Piena corrispondenza nell'aspetto tra la teoria e la pratica della dottrina si ha in questa statuetta del più famoso seguace della filosofia cinica. Come per gli stoici anche per il suo fondatore, Antistene, la virtù era l'unico bene, ma siccome il piacere è contrario alla virtù, il saggio deve evitare tutte le agiatezze e consolazioni della vita. Diogene portò all'estremo questo disprezzo. E certo parve attraente compito all'ellenismo ricostruire in questa figura tanta miseria di vita in forme così realistiche. Aggiunte del restauratore sono il cane, errato richiamo al nome della setta, e la ciotola a ricordo di quella che Diogene gettò via quando constatò che potevasi bere anche senza. Ma proprio dell'originale da cui deriva sono questo corpo deformato dall'età e dalle privazioni, con le spalle a stampella, il petto floscio, il ventre gonfio, e questa testa incassata a cui l'emaciazione dei tratti, l'incuria della barba e dei capelli, l'infossamento degli occhi non tolgono una certa spiritualità aggressiva. II sec. a. Cr.

Fig. 289. - ESOPO — *VILLA ALBANI, ROMA.*

L'ellenismo raggiunge l'estremo limite nella costruzione di un ritratto rendendo crudamente la deformità della nascita. E crea sulla tradizione popolare la figura infelice del favolista Esopo. Il tema aveva attratto già prima l'arte di Lisippo. Se alziamo lo sguardo verso la testa comprendiamo come questo spietato realismo abbia servito quale accento di contrasto alla sorprendente espressione del volto. Ciò che la matrigna natura ha tolto ad Esopo nelle membra gli viene restituito nell'intelligenza. Anche la testa appare rachitica nella sua grossezza, ma la sua straordinaria intelligenza si aduna dietro la vasta fronte, così pittorescamente incorniciata dai voluminosi riccioli, la penetrazione dell'indagine sprizza dallo sguardo acuto degli occhi, le cui pupille mirano verso un interlocutore più alto, forse uno dei suoi parlanti animali, la spiritosa ironia par che tremoli tra i solchi delle guance e le labbra sottili e serrate, ed una savia indulgenza verso i difetti umani, che egli pur beffeggia e corregge, dà al volto la sua impronta generale. Non mai forse le caratteristiche di un genere letterario sono state più finemente adombrate nell'aspetto del suo creatore. E il copista romano non ha reso certo tutta la finezza dell'originale. Infondata è l'ipotesi che la statua anzichè Esopo rappresenti un buffone della corte imperiale del periodo degli Antonini. III-II sec. a. Cr.

Fig. 290. - ATLETA, OPERA DI STEPHANOS. *VILLA ALBANI, ROMA.*

Dopo tanta mostra di muscoli contratti, tanta deformità per vecchiezza e per miseria, l'arte sente il bisogno di riposare gli occhi su corpi delicati e ideali e torna a mirare verso il periodo aureo delle sue origini. Non copia esattamente, ma ritocca, affina, ingentilisce, raffredda. Da tale indirizzo classicistico, che ha un rappresentante in Pasiteles, artista vissuto in Roma al tempo di Pompeo, esce questo efebo che l'iscrizione sul tronco di sostegno dice opera di un suo scolaro, Stephanos. Le spalle dritte, il petto largo, la posizione con la gamba leggermente flessa, il reclinamento della testa, i tratti del volto li conosciamo già tutti da opere della prima metà del V secolo, ma l'immagine d'insieme ha perduto quell'acerba freschezza che tanto piace nell'arcaismo ed ha acquistato in cambio una manierata e vacua eleganza. Alt. 1,44. Seconda metà del I secolo a. Cr.

Fig. 291. - «ORESTE E ELETTRA» OPERA DI MENELAOS. *MUS. DELLE TERME, ROMA*

La scuola pasitelica, limitandosi a copiare o a tradurre, doveva cadere nel freddo e nel vacuo. Ne è prova questo gruppo, che secondo l'iscrizione incisa nel tronco è opera di Menelaos, scolaro di Stephanos. Si vuole che siano Oreste e Elettra che si riconoscono sulla tomba di Agamennone, ma Elettra appare troppo dominante di persona sul piccolo Oreste e si pensa piuttosto alla separazione di una madre dal figlio, separazione teatrale per posa, per gesti e per sguardi. Forse anzi è il congedo dalla vita e alla madre in lutto si addice la corta capigliatura. Menelaos cerca i suoi modelli nel IV secolo. Nella donna il vestito richiama a figure di indirizzo prassitelico, nel giovane così il nudo e la posa, come la disposizione dell'himation hanno caratteri di arte lisippea. Ma tutto nel panneggiamento, nei volti, nei capelli è stato levigato e diminuito di espressione. Alt. 1,92. Fine del I secolo a. Cr.

Fig. 292. - DANZATRICI. — *MUS. DELLE TERME ROMA.*

È un prodotto dell'arte detta neoattica, che rivela un'altra delle fonti a cui attinge la tendenza classicheggiante. La trasparenza delle vesti e i loro svolazzi li abbiamo conosciuti nell'arte postfidiaca (fig. 147 s.). Ad artisti di quel periodo si deve la creazione di queste figure danzanti che gli imitatori dell'indirizzo neoattico copiano e combinano in gruppi variati. Pur attraverso la fredda rielaborazione del copista la bellezza del modello si riconosce ancora nella varietà delle pose e delle vesti. Alt. 1,78. I sec. a. Cr.

Fig. 293. - RATTO DEL TRIPODE. — *MUSEO, DRESDA.*

L'arte neoattica nella ricerca dei suoi modelli risale anche alle forme arcaiche della fine del VI secolo. E tale tendenza arcaistica riduce la grazia in leziosità. Esempio ne è questa scena di un mito già noto (fig. 56), il ratto del tripode di Delfi, che orna una base triangolare. Apollo insegue Eracle per ritorglierli il tripode. I due contendenti procedono come danzatori in punta di piedi; i lembi della chlanis di Apollo si biforcano in aguzza coda di rondine; il groppo dei capelli del dio e la coda della pelle leonina dell'eroe si arricciano in un ghirigoro. I sec. a. Cr.

Fig. 294. - IL FANCIULLO CHE SI TOGLIE LA SPINA — *MUS. DEI CONSERVATORI, ROMA.*

Ma la corrente classicheggiante non solo copia e ritocca statue del periodo prefidiaco (fig. 290), combina gruppi di ostentata sentimentalità con figure panneggiate del IV secolo (fig. 291), riprende le trasparenze e i drappeggi svolazzanti dell'arte postfidiaca (fig. 292) e stilizza in una raffinata minuzia calligrafica i tratti dell'arte arcaica (fig. 293), essa traduce anche in una levigata superficialità accademica dei soggetti realistici dell'ellenismo. È il caso di questa celebre statua in bronzo nota sotto il nome di «Spinario». Le opinioni sono divise su di essa. Da alcuni è ritenuta un originale greco del V secolo e immagine dedicata ad un vincitore nella corsa dei fanciulli Questi aveva raggiunto la meta, pur sopportando il dolore della spina conficcatasi nella pianta del piede, e l'artista l'aveva rappresentato dopo la vittoria nell'atto di estrarla. E per lo stile si sono fatti confronti con le figure dei frontoni di Olimpia. Ora nè un tale soggetto appare adatto per il V secolo, giacchè la severa statuaria atletica aveva sempre fissato il vincitore o nella posa dell'esercizio o nella preparazione di esso o nell'atto di fregiarsi del segno della vittoria, cioè nell'essenziale e non nell'episodico, nè corrisponde alla ferma, robusta e sostanziale frattazione del nudo delle sculture di Olimpia (fig. 103 ss.) questo corpo dai piani così varî, sfuggenti e delicati. Non corrisponde neanche la composizione della figura che, secondo il gusto di un'arte più tarda, è stata creata al pari del gruppo dei Lottatori (fig. 275) con una molteplicità di vedute di cui nessuna appaga completamente e in ciascuna delle quali parti essenziali del corpo appaiono di scorcio. Oggi una statuetta ellenistica di eguale soggetto indica che l'artista ideatore ha voluto cogliere un ragazzo di strada in una scena di genere e dimostra che lo «Spinario» Capitolino ne è la traduzione ingentilita ma svuotata della sua essenziale espressione. Questa testa di fanciullo dai capelli così morbidamente inanellati, di cui invano cercheremmo taglio e trattazione nell'arte del periodo classico, appare in contrasto di concezione con l'atto materiale a cui essa è tutta intenta, mentre invece nel suo modello ellenistico è piena la corrispondenza tra la testa ricciutamente incolta del monello e l'accanito assorbimento nell'estrazione della spina. E meraviglia in più, come prova che l'imitatore non ha sentito il soggetto, questa compostezza dei boccoli che resistono anche alla legge di gravità e non cadono sugli occhi col piegare della testa Traduzione allo stesso modo ineguale si riscontra nel nudo che unisce una morbidezza uniforme nelle braccia e nelle gambe ad una realistica conoscenza del modellato nel tronco. — Su quest'opera si chiude la nostra rassegna dell'arte greca: per quanto il suo gentile aspetto abbia raccolto un'ammirazione superiore al suo pregio artistico, essa indica con gli altri prodotti dell'indirizzo classicheggiante che la capacità creativa di soggetti originali nell'arte greca è spenta e che nel mondo si fa luogo per un'altra originalità, quella dell'arte romana. Alt. 0,80. I sec. a. Cr.

INDICE

ALESSANDRO DELLA SETA

I MONUMENTI DELL'ANTICHITÀ CLASSICA

GRECIA E ITALIA

II. - ITALIA

SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE FRANCESCO PERRELLA
NAPOLI - GENOVA - CITTÀ DI CASTELLO

ALESSANDRO DELLA SETA

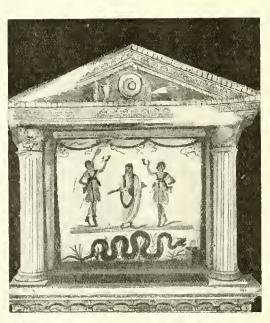
I MONUMENTI DELL'ANTICHITÀ CLASSICA

GRECIA E ITALIA

SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE FRANCESCO PERRELLA
NAPOLI - GENOVA - CITTÀ DI CASTELLO

SOMMARIO

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Avvertenza. — *Là dove non sia diversamente indicato l'illustrazione è tratta da fotografia della Casa Alinari.*

LARARIO — CASA DEI VETTII, POMPEI.

TESTO

L'IMPERATORE SUI ROSTRI — ARCO DI COSTANTINO — ROMA.

ITALIA

Sulla soglia della civiltà d'Italia non sta un poeta come Omero e sulla luce della sua alba non si profilano figure di eroi guerrieri e navigatori. La civiltà dell'Italia antica è stata alle origini umile e lenta conquista di lavoro, è stata invece alla fine epica creazione di un impero, ma epopea della realtà non dell'immaginazione. Di questo impero che fu l'impero romano intravvide la grandezza Vergilio, ma la sentì realmente a secoli di distanza, quando ormai era solo un nome e una tradizione, il più alto poeta dell'umanità, Dante. Talmente la sentì che nel vagheggiarla andò oltre e contro la sua viva fede cristiana.

E forse nessuna ascensione di civiltà ha in sè il fato della civiltà d'Italia. Sembra che in essa tutto sia stato preordinato per servire alla creazione dell'impero di Roma.

Rintanati come fiere nelle caverne dalla Liguria alle Puglie troviamo i primi abitatori d'Italia: la loro intelligenza è solo atta a scheggiare armi di pietra, ad aguzzare punteruoli d'osso, ad infilare in braccialetti e in collane vertebre di salmone e denti di cervo.

Rivolta sempre solo alle necessità immediate della vita la civiltà progredisce: all'arma scheggiata dell'età paleolitica succede l'arma levigata dell'età neolitica, viene plasmata la ceramica, tessuta la veste. Gli uomini abitano ancora talvolta nelle caverne o vi depongono i loro morti ma la più stretta convivenza sociale raggruppa per tutta Italia i loro villaggi di capanne. E capanna fu l'abitazione del pastore laziale sia che si additasse egualmente sul Palatino e sul Campidoglio come casa di Romolo e come tugurio di Faustolo.

Da lontane regioni viene introdotto l'uso del metallo. All'età neolitica succede il periodo del bronzo: più aguzza e più micidiale si fa l'arma, più atto e più resistente lo strumento. Col metallo oltrepassano le Alpi nuovi popoli: forse le avevano già varcate anche in età neolitica. La terra feconda e solatia arrideva ai conquistatori affacciatisi alla chiostra nevosa. E l'Italia generosa e vendicatrice li ricevette e li assorbì, ne fece popoli italici.

Più tardi forzarono la cintura azzurra del mare altri stranieri, venivano dall'oriente e approdavano quali navigatori alle isole e alle coste meridionali, ma non con la minaccia del guerriero bensì con la lusinga del mercatante; portavano nelle mani cianfrusaglie in metalli preziosi, che attrassero l'istintiva vanità dell'uomo. Questi oggetti d'ornamento diffusero il gusto per l'arte. E con l'oro fu introdotto il ferro. Il periodo del ferro annuncia l'alba dell'età storica: siamo all'VIII secolo a. Cr.

Dopo i mercatanti vennero i coloni: furono Fenici ed occuparono la Sicilia occidentale e la Sardegna, furono Etruschi e si piantarono sulla costa occidentale dell'Italia centrale, furono Greci e disseminarono di nuove città la restante Sicilia e l'Italia meridionale. E questi tre popoli vissero separati ma talvolta in conflitto tra loro dall'VIII al IV secolo a. Cr. vissero anche in lotta con le popolazioni indigene e con altre discese dalle Alpi, fino al momento in cui su tutti si rovesciò successivamente la potenza romana che dovette a passo a passo per sei secoli vincere Latini, Etruschi, Italici, Celti, Fenici, Greci onde potere, giunta al confine delle Alpi e del mare, versarsi al di fuori per maggiori conquiste, per creare l'Impero.

Così grande storia d'Italia fu prodotto di forze materiali e di forze spirituali complesse e varie, fu azione eroica di uomini e coraggio guerriero di popolo, fu provvida arte di governo e saggezza di legislazione, fu verso di poeta e parola di oratore, ma forse in nessuna di queste manifestazioni si può seguire con filo così logico e successione così organica l'ascendere della civiltà d'Italia come nei prodotti dell'industria e dell'arte. Essi sono testimonianza sicura e continua. Dall'ascia scheggiata al cui lungo lavoro immaginiamo intento il selvaggio progenitore lontano nel riparo della sua caverna al monumento imperiale romano il fine costante a cui la civiltà d'Italia ha teso è stato crearsi strumenti di dominio: dominio sulla natura o dominio sugli uomini. E l'arte romana avrà talvolta amato la forma bella ed avrà ricevuto dall'ammaestramento dell'arte greca i modelli insuperabili per l'aspetto ideale dell'uomo, ma il suo fine originale non è l'uomo è la società, non è la contemplazione è l'azione. Per Roma anche l'arte, strada od acquedotto, basilica o terme, rilievo storico o ritratto, è strumento di governo sui popoli.

ARTE PREISTORICA IN ITALIA

Come si sia giunti all'arte imperiale romana vedremo delineando prima con rapidi tratti il quadro della civiltà e delle arti che l'hanno preceduta. Le umili origini allietano di maggiore orgoglio chi sa d'aver asceso la vetta più alta della civiltà.

Ed umili sono dal punto di vista dell'arte le condizioni d'Italia non solo nell'età paleolitica e nell'età neolitica, ma anche in quell'età del bronzo che vide invece nel bacino dell'Egeo la lussuosa fioritura della civiltà cretese-micenea. Sembra soprattutto che lo spirito degli abitanti primitivi d'Italia sia stato refrattario a qualunque lusinga dell'arte. Non ha infatti l'Italia nell'età paleolitica nè le pitture di animali che adornavano allora le caverne dei Pirenei, nè ha le medesime contemporanee figure incise su osso e su corno trovate altrove, e a poche statuette umane o animalesche o in pietra o in argilla si riducono le sue creazioni d'arte nell'età neolitica e nei successivi periodi dell'età dei metalli.

In compenso aperta come essa era sulla linea delle Alpi verso tutta l'Europa settentrionale, sulla costa marina verso i paesi d'oriente e di mezzogiorno, rivela, soprattutto a partire dall'età neolitica, nelle armi, negli strumenti, nella ceramica, una varietà di aspetti nella civiltà quale è ignota alle regioni vicine. Ponte lanciato nel Mediterraneo tra tre continenti, l'Italia fu già da allora la terra dove affluirono d'ogni intorno popoli e civiltà.

ETÀ PALEOLITICA. — Con il pleistocene, cioè con l'alba del periodo quaternario si inizia l'età paleolitica e compare il primo prodotto umano, l'arma di selce. Affiorante da rivangate zolle o rotolata in detriti alluvionali essa ci testimonia che sotto il cranio del primo uomo si è compiuto un atto di raziocinio e che propagandosi come forza di volontà alla sua mano si è trasformato in lavoro.

Certo già prima l'attività dell'uomo doveva essersi rivolta con altri sforzi al dominio sulla natura. Forse sapeva già svuotare la ciotola, adattare ad indumento la pelle dell'animale ucciso, combinare il riparo di frasche, ma tutto ciò che era disfattibile materia orga-

nica è stato distrutto dalla violenza torrenziale delle acque, e sicura testimonianza della sua vita rimane sola questa rozza arma da percossa, a forma di grossa mandorla, che immaginiamo minacciosa nel suo pugno contro le fiere e contro il suo simile.

Questa arma dal Veneto alle Puglie e alla Basilicata appare diffusa su tutto il versante orientale d'Italia. Se, tolti sporadici esemplari, sembra mancare finora nel versante occidentale più che ad una diversa distribuzione di popoli, di cui la forma di civiltà fosse legata ad essa, può essere che ciò si debba alle difficili condizioni naturali che solo raramente ne hanno permesso la conservazione. Difatti essa si trova anche fuori d'Italia, in gran parte dell'Europa, in Africa, in Asia.

Forse a questa distruzione di tutto ciò che non fosse arma di pietra si deve anche se accanto al documento che attesta la ferocia dell'uomo nulla è rimasto che dica la sua pietà: non v'è il segno di una credenza in forze superiori, non v'è ancora culto dei morti.

E quando la civiltà progredisce, ciò di cui resta conservata testimonianza è sempre la forza e la ferocia dell'uomo. Al periodo dell'ascia impugnata segue infatti il periodo della cuspide vibrata. Alla massa pesante e contundente si sostituisce la scheggia che penetra e lacera. Alla selce piromaca è perciò molte volte preferita la netta scaglia della quarzite. L'astuzia belluina dell'uomo ha già afferrato il principio che regolerà per sempre la micidialità dell'arma: questa è tanto più perfida quanto più aumenta di velocità sul peso, di penetrazione sulla pressione. L'uomo vibra ora la lancia leggiera, acuta, tagliente. Ed oltre alla cuspide di lancia lavora in pietra la lama, il raschiatoio, il punteruolo e aguzza e assottiglia le ossa per farne altri strumenti. L'universalità del bisogno diffonde per le varie regioni d'Italia queste nuove forme che compaiono così anche nella Liguria e nel Lazio, cioè nel versante occidentale della penisola dove finora mancava l'ascia da percossa.

Ora per la prima volta abbiamo la certezza di una convivenza umana. La grotta diviene casa e all'occasione diviene anche sepolcro. Casa è la grotta Romanelli nelle Puglie al sud di Lecce, casa e sepolcro insieme sono alcune delle grotte dei Balzi Rossi nella Liguria presso Mentone. Nella grotta Romanelli sembra che gli abitatori abbiano lasciato il primo segno di un istinto per l'arte nelle rozze incisioni tracciate sulle pareti, nelle grotte dei Balzi Rossi gli ornamenti di conchiglie, di vertebre di salmone, di denti di cervo infilati a collana e a braccialetto o tintinnanti dagli indumenti di pelle, sono la prima manifestazione di un senso estetico che va già oltre i bisogni puramente materiali della vita.

Ma, qualora si vincano dubbî espressi sulla sua autenticità, la prima vera opera d'arte figurata che appare in Italia, prodotto locale o importato, sarebbe una statuetta femminile nuda che si dice proveniente da Mentone.

ETÀ NEOLITICA. – Alla civiltà della pietra scheggiata si sovrappone la nuova della pietra levigata, la neolitica, ed essa è diffusa per tutta Italia. Siamo fuori del pleistocene, entriamo nell'odierno periodo postglaciale, nell'olocene. Il clima ha più favorevoli condizioni per l'esistenza dell'uomo e l'uomo con intelletto più consapevole estende il proprio dominio sulla natura, l'asserve più largamente ai suoi cresciuti bisogni.

Avvolti in pelli feline si immaginano gli uomini del paleolitico. Forse sapevano già annodare e intrecciare fili, ma soltanto nell'età nuova si sviluppa l'arte tessile e sorge la veste. Della sua foggia, dei suoi colori, dei suoi ornati più nulla rimane, eppure molto dell'istintivo compiacimento personale doveva già da allora esserle affidato.

Quel che rimane dell'età neolitica è ancor sempre, come nell'età precedente, la forma che l'uomo ha tratto dal materiale non deperibile. Così si accresce la facile lavorazione dell'osso: se ne fanno frecce, pugnali, spatole, aghi. Ma il predominio resta alle armi di pietra. La scheggiatura è ancora in uso ma si esercita con abilità minuziosa, cosicchè delle armi scheggiate si può aumentare la leggerezza e la penetrabilità. Per questo in mezzo alla selce piromaca e alla quarzite fa la sua apparizione l'ossidiana, tagliente come il vetro.

Accanto al coltello, alla cuspide di lancia sorge e si moltiplica, particolarmente verso la fine del neolitico, la frecciolina dalla punta e dai bordi acuti come il metallo.

Ma per l'arma appare e si diffonde largamente la tecnica della levigazione, più paziente e più lunga di quella della scheggiatura. Così infatti la grossa ascia da percossa non è più in selce scheggiata ma è in dura pietra verde, il cui taglio sottile meglio si affonda per la sfuggenza delle facce levigate. È sicuro che essa ormai viene immanicata in corna di cervo, oppure in osso o in legno. E in pietra levigata è anche un'altra arma da percossa: da principio la mazza sferica, più tardi il martello piriforme.

La conquista maggiore dell'età neolitica è la ceramica. Al cavo della mano, al guscio vegetale disseccato, alla ciotola di legno si sostituisce il vaso di terra impastata e cotta. Da principio l'argilla non è depurata, non corre ancora la ruota del vasaio, non il forno chiuso avvolge del suo calore misurato tutta la superficie del vaso: le forme preponderanti sono quindi quelle cilindriche, a tronco di cono e a curve diseguali, le pareti sono spesse ed inegualmente avvampate, ma l'abile mano dell'artefice sa già plasmare per i varî usi grossi dolî e minuscole tazze.

Scultura in embrione era l'arte di scheggiare e levigare le armi di pietra, plastica primitiva è la fabbricazione dei vasi. La materia diviene docile sotto le dita del vasaio e questi, che ormai sa come facilmente si raggiunga l'utile, cimenta se stesso nel superfluo, aggiungendo la decorazione. Sottilmente graffisce o fortemente incide la ceramica d'impasto: con l'unghia o con un punteruolo segna piccole virgole o brevi curve e queste riunisce e raggruppa in ordini paralleli, in ventagli, in losanghe. Talvolta sembra che abbia ottenuta l'impronta premendo sull'argilla fresca il filo attorto di una sottile cordicella. E per dare maggiore risalto riempie queste incisioni di una materia biancastra o rossa. Oltre alla decorazione impressa applica quella a rilievo, plasmando intorno all'orlo del vaso un cordone od un nastro, imitazione del legaccio reale col quale il vaso veniva sorretto.

Ma la meraviglia dell'età neolitica è la ceramica dipinta. Non si tratta più di vasi di impasto ma di vasi di argilla accuratamente depurata in cui la sottigliezza delle pareti e l'eleganza della loro curvatura rendono perplessi se non fosse già in uso una specie di tornio. La sua decorazione dipinta con vernice che va dal rosso vivo al nero, passando attraverso tutte le sfumature del bruno e del marrone, per quanto si tenga per i motivi quasi esclusivamente dentro la cerchia geometrica rettilinea con fasce, triangoli, scacchiere, e solo la oltrepassi talvolta con spirali e cirri, rivela straordinaria inventiva e finezza di gusto nella loro combinazione. Se la ceramica rozza con decorazione graffita, incisa o rilevata è comune a tutta Italia, come è del resto in complesso patrimonio di tutta la civiltà neolitica nella restante Europa, e anche fuori d'Europa, la ceramica dipinta in Italia appare finora limitata ad alcune regioni (Capri, Puglie, Basilicata, Sicilia) ed è problema discusso se sia creazione indigena o importazione da altri paesi, particolarmente dalla Tessaglia.

Un'altra arte, l'architettura, ha la sua alba certa nell'età neolitica. Fiera era ancora l'uomo quando cercava ricovero nella caverna, non superiore a quello degli uccelli si rivelava il suo istinto quando metteva insieme un nido isolato di frasche. Ora egli continua in alcune regioni, dove la grotta nei pendii scoscesi dei monti lo salvava dalla piena delle acque, ad essere troglodita, ma nelle colline riparate, sulle terrazze elevate dei fiumi, sui bordi sicuri di antichi piani alluvionali, su rupi inaccessibili per ogni parte d'Italia l'uomo si costruisce la regolare capanna di terra e di materiale stramineo, vi dispone all'interno il suo focolare. Circolare o elissoidale la capanna è costituita all'ingiro da aguzzi pali conficcati nel terreno. Le fessure della palizzata venivano chiuse con argilla, non di rado impastata a carbone per rendere più impermeabile la parete. Il tetto coperto di frasche o di paglia sarà stato conico o a quattro spioventi. E queste capanne si uniscono in folti villaggi, recinti talvolta all'intorno da trincea e da argine e traversati da strade lastricate.

Così in egual modo, ora all'aggruppamento del villaggio dei vivi corrisponde anche

l'aggruppamento della città dei morti: appare la necropoli. Il sepolcro è costituito dalla tomba a fossa perchè è in uso l'inumazione. La fossa è determinata nel terreno con pietre ritte e il suo contorno irregolare oscilla tra il circolo e il quadrato.

In terreno lacustre o palustre l'uomo adatta al bisogno, forse alla difesa, la sua abitazione e costruisce la casa su palafitta, sopra lo specchio delle acque. All'età neolitica risale infatti questo singolare tipo di dimora che pure ebbe nel periodo del bronzo il suo maggiore sviluppo.

Ma non architetto soltanto da fango e paglia e legno era l'uomo neolitico, egli sapeva anche assaltare la pietra: scavare nella viva roccia o sovrapporre blocco a blocco. Tuttavia per l'una e per l'altra tecnica, che in altre parti d'Europa sono proprie di quest'età, si hanno in Italia cospicui monumenti solo nell'età successiva, nel periodo eneolitico e in quello del bronzo. Così al periodo eneolitico appartengono le grotte scavate artificialmente nella roccia nell'Italia centrale e meridionale, e soprattutto i notevoli complessi di esse nella Sardegna e nella Sicilia, e sino al periodo del bronzo anche avanzato discendono con le imponenti e folte necropoli sicule. Lo stesso è nell'altra tecnica della costruzione con grandi e con piccole pietre. Dell'architettura megalitica, che copre in quest'età gran parte dell'Europa settentrionale ed è estesa anche all'Africa, e che si manifesta grandiosamente nei tipi della pietra eretta (menhir), delle pietre issate su due o più pietre erette (dolmen), dei circoli di pietra, delle gallerie coperte, l'Italia, quando se ne tolga il gruppo notevole dei monumenti della Corsica, ha modeste derivazioni nei dolmens e nei menhirs di Puglia, che discendono al periodo del bronzo, e in qualche raro monumento analogo di Sardegna.

Ma se la civiltà neolitica ha risposto più largamente ai bisogni materiali dell'uomo, tessendo la veste, affinando le armi, plasmando i vasi, costruendo la capanna e la tomba e talvolta, come nella decorazione vascolare, ha appagato anche un bisogno più elevato, quel bisogno estetico dello spirito che trae godimento dalla varietà dei colori e dalla diversa combinazione delle linee, e che cerca di rendere così più attraente di aspetto l'oggetto destinato all'uso, essa possiede in minore misura della civiltà paleolitica la capacità di riprodurre in disegno o in scultura le forme figurate degli uomini e degli animali. In Italia i prodotti in tal campo si limitano ad alcune informi protome umane o animalesche aggiunte ai vasi (Puglie) e ad alcune figure fittili femminili nude (Liguria).

Invece della vera passione neolitica per il policromo e per l'ornato si conserva una singolare testimonianza in alcuni stampi (Liguria) a cui si è dato il moderno nome di «pintaderas» e che con i loro motivi geometrici pare che servissero alla dipintura del corpo qualora non fossero invece destinati a quella degli indumenti. Di gaia veste o di gaietta pelle possiamo quindi immaginare gli uomini del neolitico.

ETÀ DEI METALLI. — In una parte del mondo non ancora precisata l'uomo scoprì la fusione del metallo, vide colare da frammenti minerarî una massa omogenea e compatta, il rame. Fu scoperta casuale, dono misterioso del destino, come quello della prima fiamma. E comprese che col fuoco poteva dar foggia al metallo a sua volontà.

Periodo eneolitico. — E prima di ogni altra cosa del metallo fece armi puntute e taglienti, asce e pugnali. Più profondamente penetravano, più facilmente giungevano a troncare le segrete radici della vita.

Questa prima apparizione del metallo si distende come un velo, che non cela e non sconvolge, sulla precedente civiltà neolitica. Dall'unione dei due tipi di armi e di strumenti in metallo e in pietra il nuovo periodo, che segna l'inizio della civiltà dei metalli, si chiama eneolitico. Altri gli dà il nome di periodo del rame, per la relativa purezza del suo metallo, legato ancora in piccolissima quantità allo stagno. E questo periodo, che si ritrova in tutta Europa, e fuori d'Europa, non è per l'Italia breve transizione, giacchè gli appartengono durature manifestazioni della civiltà in tutta la penisola e in ispecie nella Sicilia e nella Sardegna.

Essenzialmente nulla muta col periodo eneolitico nell'aspetto della civiltà neolitica. Casa e sepolcro rimangono la capanna e la fossa: altrove casa è ancora la grotta naturale o la grotta è ancora sepolcro. Ma viene ora in uso anche la tomba scavata nella roccia.

Delle armi di rame predominano l'ascia piatta e il pugnale triangolare. Esse si associano ancora ad armi di pietra, a coltelli, a raschiatoî, a cuspidi scheggiate e ad asce e mazze in pietra verde di tipo neolitico. E anche la tecnica delle armi scheggiate continua a progredire, forse per rivaleggiare con le nuove armi di metallo come mostrano il pugnale a foglia di lauro o triangolare e la frecciolina triangolare con peduncolo. Difronte a tanta ricchezza di armi da punta e da taglio diminuisce la lavorazione degli strumenti d'osso.

La ceramica conserva, pur mutandola leggermente, la tecnica, la forma e la decorazione della ceramica neolitica d'impasto. È rozza o fine, è liscia o incisa con motivi geometrici. E geometrica è sempre anche la decorazione della ceramica dipinta.

Modesti rimangono gli oggetti di ornamento: sono pendagli tratti da denti e da ossa di animali, da valve di molluschi, da scaglie di calcare e di quarzo. Di bronzo o di rame vi sono dei bottoni o degli orecchini. Ma per la prima volta appare, insieme al metallo utile, il metallo prezioso, l'argento: se ne fanno spilloni e vaghi di collana.

L'arte figurata è ancora rappresentata da rari prodotti: sono degli idoletti in pietra (Sardegna) che non si vogliono neanche indigeni ma importati dall'Egeo.

Periodo del bronzo. — Prosegue intanto la perfezione del formidabile mezzo, dell'arma di metallo. Di solo rame è troppo malleabile e perde il taglio. Mescolandola allo stagno ne sorge il durissimo bronzo. E il bronzo dà il nome a tutto il periodo. La tecnica con cui viene trattato è da principio, come per le armi di rame, quella della fusione: l'oggetto è ottenuto da uno stampo. Si modificano le forme dell'ascia piatta che viene provveduta di alette, e del pugnale triangolare che allunga e incurva i suoi bordi sino ad assumere l'aspetto di una foglia. E fa la sua prima apparizione la lunga spada, l'arma che introduce la destrezza nel combattimento da vicino. In bronzo si lavora anche la cuspide di lancia di contorno romboidale e con orlo inferiore curveggiante. E prima di sparire dal novero delle armi della civiltà o rimanervi solo come testimonianza di condizioni primitive, si traduce in bronzo la punta di freccia triangolare con alette.

Ma il bronzo non accresce solo la micidialità della lotta, appaga anche meglio il compiacimento della vita con gli oggetti d'ornamento. Denti, vertebre e conchiglie avevano soddisfatto i due istinti della vanità e del possesso nell'età paleolitica, grani di collana in pietra e in terracotta, piccoli oggetti lavorati in osso vi si erano aggiunti nell'età neolitica, ma ora il metallo, duttile e malleabile, si foggia a volontà dell'uomo: sorge l'anello, il braccialetto, il pendaglio, lo spillone di bronzo. E verso la fine di questo periodo appare anche la fibula, la spilla a molla adoperata per tener fermi gli indumenti. Dalle sue forme assai varie in questo e nel periodo seguente sono spesso contraddistinti interi strati di civiltà.

Mentre il metallo offriva facilmente tante armi, tanti utensili, tanti oggetti di ornamento agli accresciuti bisogni dell'uomo, decadeva invece nel suo complesso quell'arte che era stata così fiorente nell'età neolitica, la ceramica. Produce ancora forme delicate e decorazioni accurate, incise e dipinte in alcune regioni d'Italia, soprattutto in Sicilia, ma nelle altre è spesso assai rozza e in nessun luogo raggiunge più la vaga policromia e la ricchezza di motivi dell'età neolitica.

In compenso più varia è in questo periodo l'architettura. Persistono in tutta Italia i villaggi di capanne e le necropoli di tombe a fossa, continuano sporadicamente le abitazioni nelle grotte naturali, e la tomba, particolarmente in Sicilia, viene ancora scavata nella roccia, ma ora per la prima volta si diffondono largamente due tipi di architettura che del resto avevano avuto anch'essi la loro origine in età neolitica.

Uno è quello dell'abitazione lacustre, cioè del villaggio su palafitte piantate nell'acqua sul bordo dei laghi. Da questo tipo deriva quello delle terremare cioè delle stazioni su

palafitte all'asciutto, recinte da un artificiale fossato. Mentre le abitazioni lacustri contornano le rive dei laghi dell'Italia settentrionale dal lago Maggiore a quello di Arquà, la civiltà delle terremare, così detta dal pingue concime (terramara) che dalle sue stazioni, dove si erano accumulati i detriti di vita organica e i residui dei pasti, traeva il contadino moderno, si distende nella bassa valle padana ad oriente del Mella e dell'Oglio, e risale verso l'Appennino le colline dell'Emilia.

L'altro tipo di architettura è quello della costruzione con pietre. Ricordiamo qui i «sesi» di Pantelleria, i «templi» di Malta, ma è la Sardegna a presentarne la più larga applicazione nel caratteristico monumento della sua civiltà, nel nuraghe (fig. 295). Dove natura di suolo rendeva possibile la pastorizia o l'agricoltura, cioè sull'orlo di altipiani o presso corsi di acqua, o dove v'era un passaggio obbligato verso un fertile terreno della valle o del piano, là sorge il nuraghe: esso è fatto per possedere e per difendere. Posizione naturale e spessore delle mura, difficoltà di accesso all'interno attraverso la bassa porta, disposizione della scala alta dal suolo, che rendeva malagevole salire al piano superiore, opere accessorie di difesa, tutto fa del nuraghe una casa fortificata. Esso quindi ci dà un chiaro indizio della vita fiera e indipendente su cui erano regolati i rapporti sociali dell'isola. La famiglia non era assorbita dalla comunità, cioè non amava aggrupparsi nella promiscuità del villaggio, e della famiglia difensore e dominatore assoluto era il suo capo.

Isolata al pari della casa dei vivi è quella dei morti. Sepolcro caratteristico del nuraghe è la «tomba dei Giganti» costruzione che si vuol far derivare dal tipo neolitico del dolmen perchè costituita da lastre di pietra fitte per taglio e coperte da altre lastre.

Ed un riflesso anche più perspicuo della civiltà sarda si ha nelle statuette di bronzo (fig. 296-298) che in considerevole numero appartengono a questo periodo. Accanto ad alcune poche che possono essere figure di divinità, predominante è il tipo del sardo, guerriero o pastore, armato di arco e di spada o coperto di mantello ed appoggiato al bastone. Per quanto schematiche, angolose e rudi possano essere queste immagini, tanto più colpisce la loro vivezza quando si pensi che quasi priva di arte figurata è la civiltà della restante Italia in questo periodo. A infantili tentativi di figure fittili di uomini e di animali si riduce quella della civiltà delle terremare o quella della Sicilia, e per singolarità di tipi, non per bravura di tecnica e forza di espressione, possono tenere il confronto solo alcune statuette femminili in calcare e in terracotta, accoccolate o distese sul fianco, che sono state trovate in Malta e nel cui costume, formato da una veste a frangia, si riconosce una derivazione dalla civiltà cretese-micenea. Del resto rapporti in questo periodo tra le coste dell'Italia e il mondo egeo sono attestati dai vasi micenei trovati nelle necropoli della costa orientale della Sicilia. E a questi rapporti, certo commerciali, si vuole anche attribuire l'importazione di qualche oggetto d'ornamento (vaghi di collana, anelli, braccialetti) in oro, elettro ed argento.

I monumenti della Sardegna si ricollegano a quell'architettura «mediterranea» a pianta circolare e a volta costituita da strati aggettanti che si può perseguire attraverso le tombe a tholos della civiltà cretese micenea fino sulle coste dell'Asia Minore: dall'altra parte d'Italia, ad oriente e a settentrione, i castellieri dell'Istria sono la guardia più avanzata nell'Adriatico di un sistema di costruzione che ha il suo centro nei Balcani. Ed attesta una diversa condizione di civiltà. A differenza infatti del nuraghe, della casa fortezza, il castelliere è il villaggio fortificato. Collocati quasi sempre sulla cima dei monti, miravano allo sbarramento e alla difesa di valli, ma soprattutto racchiudevano nel giro delle loro mura una distesa più o meno ampia di territorio: l'abitato raccolto intorno ad un edificio centrale. Talvolta il recinto è rafforzato con torri, specialmente ai lati della porta d'ingresso. Il muro è formato con pietre sovrapposte, ma di rado la sua costruzione assurge alla grandiosità megalitica o alla regolarità nuragica.

Periodo del ferro. — Nella capanna, nell'abitazione lacustre, nella terramara, nel nuraghe, nel castelliere, per ogni parte d'Italia la civiltà del bronzo, unica nei suoi tratti fondamentali,

segna la varietà delle regioni. Dal tramonto del neolitico essa si distende fino all'alba dell'età storica, all'apparizione del ferro.

Il metallo che nella favola antica accompagnava trucemente l'apparizione di ogni nequizia tra gli uomini, perchè ad esso era legata l'idea dell'arma più affilata e più tagliente, della guerra quindi più feroce, si insinua subdolamente nella civiltà d'Italia, da principio come oggetto d'ornamento. La tecnica della sua estrazione dal minerale era già additata dalla fusione del rame, ma se compare così tardi come metallo lavorato, ciò dipende forse dal fatto che la doppia fusione a cui va sottoposto il minerale di ferro perchè se ne possa trarre il metallo e la più alta temperatura che esso richiede dovevano renderne più difficoltosa che per il bronzo la sua estrazione. E la sua poca durabilità, perchè corroso facilmente dall'ossidazione, non lo ha fatto sempre preferire al bronzo. Bisogna perciò scendere al periodo classico, al V e al IV secolo a. Cr. per vedere la lancia e la spada di ferro soppiantare completamente le armi di bronzo. Nell'allungamento della forma esse continuano il processo della ricerca di una maggiore penetrabilità: l'uomo vuole che il loro colpo sia più letale.

Perciò anche se noi diamo ad un periodo di civiltà che sta tra quello del bronzo e l'alba dell'età storica il nome di periodo del ferro, il ferro non ne è l'elemento predominante. Anzi il più delle volte ne è assente. Tuttavia che si tratti di un nuovo strato di civiltà lo indica il nuovo aspetto preso dalle armi, dagli utensili, dagli ornamenti di bronzo e dalla ceramica. Si vuole anzi che la tecnica del bronzo laminato, che ancor più della presenza del ferro contraddistingue questo periodo, presupponga incudine e martello di ferro. Solo ora infatti prende sviluppo il paziente lavoro del ramaio che batte, distende, assottiglia, piega e curva il metallo, per dargli la forma che egli ha nella mente anzichè riceverla compiuta e intangibile dal fuoco della fusione. E così mentre vengono ancora fuse le armi di offesa, l'ascia che accresce il suo spessore ed è provvista di appendici laterali, la spada che è fatta di un solo pezzo con l'elsa, la cuspide di lancia che arrotonda i suoi lati, la laminazione del bronzo permette di sostituire alla debole protezione del corpo ottenuta con cuoio e con tessuto, l'arma di difesa: il cinturone, la corazza, lo scudo di metallo.

Oltre all'arma la nuova tecnica della laminazione crea il vaso di bronzo. Di fronte alla fragile ceramica dovette apparire utilissimo acquisto. E una forma particolarmente italica sembra che sia quella della situla, del secchio cilindrico o a tronco di cono.

Ma fusi o laminati, il predominio nel periodo del ferro rimane agli oggetti di ornamento. Più facilmente appagato, il desiderio dell'ornamentazione personale pone ora tratti più delicati sul quadro della civiltà. La più variata di forme è sempre la fibula, ma competono in questo con essa il pendaglio e l'ago crinale, l'anello e il braccialetto.

Rozza invece rimane la ceramica: essa è ancora d'impasto e lavorata senza tornio. Di conseguenza le forme più usate rimangono quelle a tronco di cono. Persiste la decorazione dei cordoni e dei nastri a rilievo, e quella incisa approfondisce fortemente nell'argilla i suoi motivi costantemente geometrici di angoli, croci gammate e meandri.

Egualmente non segna un notevole progresso l'architettura. È da presumere che generalmente persistesse la capanna. Lo confermano per il Lazio e per l'Etruria alcuni caratteristici vasi cinerarî a forma di capanna: essi ripetono per il morto la casa del vivo. Se accanto alla capanna si costruisse anche la casa con pietre, almeno nello zoccolo di base, non è più constatabile perchè forse nella cerchia dei villaggi e delle città divenute storiche questa casa primitiva di pietre slegate andò distrutta e sepolta sotto le costruzioni posteriori.

E neanche grandi compiti pose all'architettura il sepolcro. La prevalenza in questo periodo del rito della cremazione, apparso con il periodo del bronzo, che ben poco lavoro chiedeva per conservare sotterra il vaso cinerario, conduce, al massimo, dalla deposizione stipata dei cinerarî in un terreno comune alla deposizione isolata in un pozzetto scavato per ciascuno di essi. E anche là dove persiste o torna a prevalere l'inumazione, il lavoro del sepolcro rimane semplice opera di scavo: è la tomba a fossa anzichè la tomba a pozzo.

Il più ricco uso della tomba a camera scavata o costruita si ha in quelle regioni, Etruria e Lazio, in cui, anche nella più lussuosa suppellettile deposta accanto al morto, si rivela l'influenza di una particolare corrente di civiltà giunta dall'esterno, della corrente orientalizzante.

Che la civiltà indigena del ferro in Italia, che pur segna un progresso nell'industria dei metalli, non dovesse essere grandemente dotata per l'arte, lo mostra la quasi assoluta mancanza di arte figurata. Le sue rozze e sporadiche figurine umane e animalesche in terracotta o in bronzo non possono tenere neanche il confronto con le statuette sarde del periodo del bronzo.

Il periodo del ferro porta a compimento la conquista dei metalli. Rame, bronzo e ferro hanno dato successivamente l'arma e l'ornamento. Foggiati dal fuoco hanno accresciuto il patrimonio delle forme con cui l'uomo domina la natura. Ben lontani siamo dall'età neolitica in cui solo l'argilla era docile sotto il pollice e ancor più dall'età paleolitica in cui la mano aveva dovuto lottare contro la rigidezza della selce e dell'osso. Ma siccome siamo ormai alle porte dell'età storica la civiltà accelera il suo passo: quei millennî che erano caduti a stilla a stilla nel silenzio delle caverne preistoriche divengono nello sviluppo della civiltà del ferro soltanto dei secoli. Dal suo inizio che coincide con la decadenza della civiltà cretese-micenea nell'Egeo, alla sua fine che segna l'alba dell'età storica corrono forse tre secoli: dal X si scende sino all'VIII secolo a. Cr.

Con la conquista dei metalli si chiude l'età preistorica. E cessa l'importanza dell'arma e dello strumento come indice della civiltà. La civiltà storica ha forme così elevate nell'arte e alla linea architettonica e alla figura sono così bene affidate le caratteristiche dell'anima di un popolo che non si ha più necessità d'interrogare per essa i prodotti dell'industria. Ancor meglio l'industria stessa cercherà in tal modo di nascondere sotto l'elemento accessorio ornamentale l'utilità dell'oggetto d'uso che anche questa più che industria apparrà arte.

Ma prima di volgerci alle civiltà dell'arte celebriamo lo sforzo con cui l'uomo si è creato nell'età preistorica i mezzi per appagare i bisogni della sua esistenza. La civiltà moderna nella ricerca di nuove energie accelera e moltiplica il lavoro umano, tenta di ridurre il terribile nemico della brevità della vita, il tempo. Lenta era la mano dell'uomo nell'aguzzare la scheggia, paziente essa era nel trarre dal massello di creta la forma del vaso e si attardava stanca nell'intreccio monotono dei fili, oggi, mossi dall'energia che l'uomo ha reso prigione strappandola alla natura, tornio, ruota e telaio apprestano rapidamente il proietto, la ceramica, il tessuto, ma se moderna è la forza moltiplicatrice del lavoro, antica dell'età preistorica è la forma che attraverso un'incessante esperienza l'oggetto assunse per corrispondere esattamente allo scopo, per essere arma, vaso e veste.

ARTE ORIENTALIZZANTE

La civiltà dei metalli era apparsa incapace di abbellire con le forme gentili dell'arte i bisogni della vita. Questo sorriso di bellezza giunse in Italia con l'arte orientalizzante cioè col commercio dei Fenici.

Infatti sparito il dominio marittimo della civiltà cretese-micenea, i Fenici erano diventati con la loro navigazione e con i loro commerci i padroni del Mediterraneo e importarono sulle coste dell'Etruria e del Lazio tra l'VIII e il VII secolo a. Cr. quei medesimi prodotti che avevano diffuso nell'Egeo (pag. XI). In Grecia quegli oggetti sono stati trovati prevalentemente nelle stipi dei santuarî, invece in queste regioni d'Italia ci sono stati conservati in maggiore abbondanza, ed anche con prodotti lussuosi dell'oreficeria, nei corredi funebri di tombe a camera. Famose a questo riguardo sono alcune di Praeneste, di Caere, di Vulci, della Marsiliana d'Albegna. E come quella importata in Grecia questa merce fenicia destinata all'Italia presenta soggetti e forme tratte dalle arti dell'Egitto e dell'Assiria. Così

assiri sono i tori androcefali rappresentati in un bacile di bronzo proveniente da una tomba di Praeneste (fig. 299) ed egiziana è la figura del Faraone vittorioso sui nemici che orna il fondo di una patera e di un bacile d'argento (fig. 300-301) tornati alla luce da un'altra tomba del medesimo luogo.

Ma non soltanto importarono; i Fenici lasciarono in queste regioni degli artefici e ne ammaestrarono. E lavorarono secondo il gusto paesano. Vi sono vasi e fibule che in materiale prezioso sono imitazione di prodotti locali. Inoltre essi accolsero, specialmente nei bronzi, il tipo dell'indigena decorazione geometrica a meandri, a spine, a cerchietti punteggiati e geometrizzarono figure di uomini e di animali. Ma soprattutto la ceramica locale mutò forme e decorazione sotto l'influenza di quest'arte più raffinata. E l'influenza dell'arte orientalizzante non rimase limitata al Lazio e all'Etruria: attraverso questa via o altra a noi sconosciuta essa raggiunse l'Italia settentrionale e anche là determinò un abbellimento dell'oggetto d'uso, introdusse la decorazione figurata, specialmente nelle situle, ed in essa conservò i suoi motivi tratti dalle arti orientali, particolarmente le figure di animali fantastici alati.

Fenomeno singolare: se l'arte importata dai Fenici fu mescolanza di motivi tratti da altre arti là dove essi operarono solo come mercanti, non ebbe carattere unitario ed etnico neanche là dove i loro successori, i Cartaginesi, si piantarono saldamente come colonizzatori, in Malta, in Pantelleria, nella parte occidentale della Sicilia, sulle coste della Sardegna. Siccome quest'arte cartaginese d'Italia discende sino al IV-III secolo a. Cr. cioè sino ad un'età in cui si era ormai affermata nel Mediterraneo la supremazia dell'arte greca, dall'arte greca oltre che dalla tradizione orientale è tratto il repertorio di forme e di soggetti con cui orna i monumenti funerarî, stele o sarcofagi, o le oreficerie.

Se certo così l'arte orientalizzante dei commercianti fenici prima e dei colonizzatori cartaginesi poi non fu arte che aderì allo spirito dei popoli d'Italia ma fu sottile velo straniero che doveva essere facilmente squarciato e distrutto, un merito grande ebbero i Fenici per la storia d'Italia, aver diffuso in mezzo alla monotona e rozza civiltà dei metalli il gusto per il lusso e per l'arte, aver preparato la strada all'avvento dell'arte etrusca, dell'arte greca, dell'arte romana.

ARTE ETRUSCA

La civiltà etrusca si affaccia alla storia allorquando sui poveri sepolcreti a cremazione del periodo del ferro si distende in Etruria il manto lussuoso dell'arte orientalizzante accompagnato dal rito dell'inumazione nelle tombe a camera.

ORIGINE, LINGUA E RELIGIONE. — La tradizione prevalente nell'antichità conservataci da Erodoto (I 94) voleva questo popolo dei Tirreni venuto per mare dalla Lidia. La scienza moderna mette in dubbio tale emigrazione ma male si appoggia perciò ad una testimonianza di Ellanico (Dion. Hal. I 28) il quale ha svisato e corretto, in sostegno di una sua teoria sulla derivazione degli Etruschi dai Pelasgi, un altro passo dello stesso Erodoto (I 57), ed ancor peggio ad un ragionamento artificioso di Dionigi di Alicarnasso (I 26 ss.) che li fa autoctoni in Italia.

I dati archeologici tratti dallo studio delle necropoli del periodo del ferro nelle regioni (Lazio, Toscana, Umbria, Emilia) che furono parzialmente occupate dagli Etruschi in età storica, forniscono argomenti tanto a coloro che credono all'origine orientale degli Etruschi, quanto a coloro che li ritengono discesi dal nord. Di fronte a questa incertezza svanirebbe quindi nel nulla una loro origine indipendente in mezzo alle altre popolazioni d'Italia se tenacemente irreducibile non rimanesse la loro lingua che, per quanto aggredita con ogni agguato filologico, nega ancora il suo segreto e fa sdegnosamente muto il popolo proprio di quel paese in cui doveva in appresso sorgere il glorioso volgare d'Italia.

La lingua, che Dionigi (I 29) attestava a nessun'altra eguale, è là per impedire, a chi ne avesse la tentazione, di negare la differenza degli Etruschi dagli altri popoli italici. Tutti gli sforzi per ricondurla al ceppo delle lingue italiche cozzano contro il suo patrimonio lessicale che è diverso perfino nei nomi di parentela e di numeri, cioè in quelli più tenacemente conservati nelle lingue ariane dall'Atlantico all'India, contro la sua morfologia che è differente tanto nella declinazione quanto nella coniugazione, perfino contro la sua fonetica che, obbedendo a particolari leggi, storpia nelle lettere, nelle vocali, negli accenti i nomi greci di dèi e di eroi che dovrebbe nel caso contrario accogliere integralmente nell'affinità dei suoni, come ciò fece appunto la lingua latina.

Di fronte a questa irreducibilità della lingua al gruppo italico rialza il capo timidamente la storiografia per affermare che forse non è tutta favola il racconto erodoteo, lo solleva più arditamente l'archeologia per mostrare che questa civiltà etrusca realmente esiste con manifestazioni sue proprie diverse dalle altre civiltà italiche. Solo, il problema va spostato di piano: più che un problema di origine è un problema di formazione della civiltà.

La civiltà etrusca infatti non è tanto nell'approdo sulla sponda media del Tirreno di un pugno di uomini, non superiore forse nè inferiore per numero ai gruppi di arditi Greci che hanno colonizzato la Sicilia e l'Italia meridionale, quanto è nella sua funzione nucleare, nella capacità cioè che ha avuto di assimilare le popolazioni all'intorno o di fornire loro i suoi elementi, per cui dentro appena quattro secoli ha dato una fisionomia propria a tutta una vasta regione d'Italia in ogni manifestazione della vita. Di tutte le colonizzazioni che hanno toccato le terre d'Italia è questa la sola che abbia messo profonda radice, che possa quindi considerarsi civiltà originaria e indigena del paese stesso.

In età storica, dal VI al IV secolo a. Cr. nel momento in cui lo attestano con ogni certezza le tradizioni letterarie, gli avvenimenti politici, le iscrizioni, i monumenti d'arte, la civiltà etrusca irradiandosi dal suo primo centro tra il Tirreno, il Tevere e l'Arno, veniva a contatto a sud con le colonie greche di Campania, si distendeva a nord nella pianura padana dell'Emilia, passava il Veneto e saliva le vallate dei Rezî sino a Bolzano, ad occidente penetrava tra i Liguri si da toccare col commercio Genova, ad oriente, dalla valle del Tevere e dalla dorsale dell'Appennino, riversava i prodotti superiori della sua industria e della sua arte tra gli Umbri e i Piceni.

Poi cominciò la decadenza. L'ampio dominio degli Etruschi fuori dell'Etruria fu soffocato e distrutto a nord e ad est dai Galli, a sud dai Sabini, dagli Osci, dai Sanniti e dai Greci. Ma la lotta terribile fu nell'Etruria e fu con Roma. Col III secolo a. Cr. in parte per violenta conquista in parte per pacifico assorbimento cessò di esistere l'Etruria come lega di popoli indipendenti. Ma non scomparve la sua civiltà perchè Roma vi stabilì da principio solo poche colonie e le città etrusche rimasero per lo più città federate. La costituzione etrusca fu invece minata quando al principio della guerra sociale la popolazione ricevette la cittadinanza romana, fu troncata quando Silla spezzò il territorio etrusco con le sue colonie militari, fu distrutta per sempre quando queste, dopo un periodo di contrasto con la popolazione indigena, ebbero il sopravvento per la vittoria di Ottaviano su Antonio. Poteva allora Properzio (II 1, 29) glorificare tra i grandi fatti di Augusto quello di aver disperso i focolari dell'antica gente etrusca. Questa civiltà ebbe quindi vita più lunga dell'indipendenza politica del suo popolo e la sua maestà religiosa, unita al mistero della sua lingua oscura, incombeva ancora sulla vita antica durante l'impero una volta che ritroviamo presso l'imperatore Giuliano gli aruspici etruschi chiamati a compiere i loro riti segreti di divinazione.

Un carattere infatti oltre alla lingua differenzia ed isola la civiltà etrusca in mezzo al resto d'Italia ed è la sua religione. Essa era una grandiosa impalcatura che ingombrava ogni atto della vita con la divinazione, cioè con la ricerca della volontà degli dèi, con la preoccupazione della sorte ultraterrena. Il tempo, le civiltà posteriori, l'aratro infaticabilmente dissodante per secoli la fertile terra, hanno distrutto quasi per intero l'industria e l'arte

della vita terrena degli Etruschi, ma dal sottosuolo non fanno che riapparire monumenti di morti come se l'Etruria non fosse che un'immensa necropoli.

Formalistica e magica questa religione era nella leggenda essenzialmente dono misterioso di un singolare personaggio, Tages, bambino nell'aspetto ma patriarca nella sapienza, che, sorgendo improvvisamente dalla terra sotto il colpo di vanga di un contadino, aveva insegnato a Tarchon, principe di Tarquinii, saggio dall'infanzia e nato col capo canuto, l'aruspicina, l'esame delle viscere delle vittime, che era una delle forme con cui si estrinsecava la volontà degli dèi. Questa « etrusca disciplina » era fissata e conservata nei « libri aruspicini », come nei « libri fulgurali » v'era quella che la indagava nel fulmine.

Siccome adunque nella religione etrusca gli dèi erano immanenti quotidianamente con la loro opera che bisognava sorvegliare e chiarire, essi avevano più importanza per il loro presente che per il loro passato. Di qui la mancanza di mitologia etrusca. Gli dèi si riducono per noi al loro nome e al loro aspetto. La triade maggiore è quella di Giove, Giunone e Minerva, è la stessa triade latina che si trovava sul Capitolino. La parentela infatti di alcuni di questi dèi con dèi latini od umbri, il travestimento greco che altri hanno avuto nell'arte figurata impediscono spesso di dire quanti di essi appartengono all'originario patrimonio etrusco.

E così, siccome questa religione era un prontuario di formule e di riti, una congerie di parole aride, essa è stata incapace di ispirare per suo conto l'arte. L'Etruria attinge per l'arte religiosa tipi e soggetti dalla Grecia, soprattutto attinge largamente alla sua mitologia. Aggiunge di suo solo la concezione sulla vita d'oltretomba. Ma anche per questa trae le forme dell'arte greca.

Non esiste infatti arte etrusca senza il contatto con l'arte greca. Ma pure la civiltà etrusca è riuscita a quello che è stato negato perfino ai Greci di Sicilia e d'Italia meridionale, di costituire una sua arte originale. L'arte etrusca quindi, per quanto debitrice di questa costante ispirazione, perchè o anima di forme greche un suo contenuto o dà al contenuto greco una forma propria, è la prima vera arte d'Italia.

Ma è arte senza una linea diretta di successione. Indarno cercheremmo in essa quel cammino regolare fatto di progressi, di arresti, di ritorni, di azioni e di reazioni che si può seguire nell'arte greca. Appunto perchè non è nata unicamente dallo spirito del suo popolo ma ha avuto sempre un aiuto esteriore non ha potuto procedere lungo una propria linea. Dal VI al III secolo a. Cr. noi assistiamo al singolare fenomeno del rapido accendersi e del rapido spegnersi di focolari d'arte nei varî distretti. Quest'arte non fu unitaria neanche nel suo prodotto più importante, nel monumento funerario. Il tumulo, la tomba rupestre, l'ipogeo dipinto, il canopo, la stele, il cippo, il sarcofago, l'urna sono creazioni dell'arte etrusca limitate per tempo e per regioni.

Ancora più importante è che esiste una lacuna di tempo nei varî prodotti dell'industria e dell'arte etrusca per quel che riguarda l'influenza greca. Grande è infatti quest'influenza nel periodo arcaico dal VI alla prima metà del V secolo a. Cr. Con altrettanta energia essa si esercita nel periodo ellenistico. Ed invece è assai debole per il periodo intermedio, per l'età che va da Fidia a Prassitele. Ragioni politiche ed economiche ne saranno state la determinante, ma anche questa è una prova che l'arte etrusca non sapeva produrre che a contatto con l'arte greca.

Ma quando produce imprime nell'opera il sugello della sua originalità. Evidente è questo nell'architettura, nelle sue due creazioni fondamentali del tempio e del sepolcro. La civiltà etrusca tenace conservò il suo tempio di legno con decorazione fittile durante tutte le età. Anzi, quando la decorazione fittile era quasi tramontata in Grecia essa ne mantenne e ne sviluppò la tecnica. Così in egual modo chiese sempre all'arte greca i mezzi tecnici della pittura per la decorazione parietale dell'ipogeo, ma fino al suo tramonto non mai rinunciò a questo tipo di sepolcro che pure la Grecia ignorava.

La sua posizione indipendente si afferma anche nelle arti figurate. L'arte greca veniva all'arte etrusca con la sua tendenza idealistica, effetto del compito postosi di rivestire di belle forme umane dèi ed eroi. L'Etruria accettò i soggetti mitologici greci ma non aveva nella sua anima una consonanza per comprendere e sentire questo loro carattere ideale. Le figure non erano per gli Etruschi dèi o eroi resi sublimi dal mito: il soggetto non si presentava grave di un profondo significato interiore, l'arte etrusca finiva per scorgervi solo uomini ed azioni umane. Quindi anzichè ascendere verso le sfere dell'ideale, si fermava a terra per coglierne questo lato di umanità. Ed anzi lo accresceva. Accentuata sempre in ogni elemento è infatti la corporeità delle figure. Mentre nella superficie dei corpi l'arte greca attenua e alliscia, l'arte etrusca esagera ed incava. Nel movimento l'arte greca mira ad una compostezza ritmica che si riflette con delicatezza in tutte le parti del corpo, l'arte etrusca invece si compiace nel movimento agitato, talvolta frenetico. L'arte greca nell'espressione esterna di uno stato d'animo rimane sempre dentro i limiti di un'armonia idealistica, l'arte etrusca invece calca, riattingendo alla natura, il tipo che le è fornito dall'arte greca ed elimina quello che è idealismo inerte. Per questo una delle sue creazioni più originali è il ritratto. Accentuazione adunque della corporeità, del movimento e dell'espressione nella figura umana sono le qualità caratteristiche dell'arte etrusca, e di quest'arte, di cui abbiamo additato origine e caratteri, fissiamo ora le manifestazioni principali.

ARCHITETTURA. — L'Etrusco piantò quasi sempre le sue città su colline isolate, circondate da un corso d'acqua e con fianchi scoscesi. Chiese la loro difesa anzitutto alla natura del luogo. Sulle colline di contro, in vista della città dei vivi, piantò la città dei morti. Pur essendo navigatore di rado pose la sua dimora sulla spiaggia: avvezzo egli stesso alla pirateria sapeva quale fosse il pericolo, ma ebbe il porto in vicinanza della città collocata più interna.

Sicuro quindi sul mare e sicuro per la posizione naturale, per quanto abbia sempre circondata la città di mura non dette mai a queste l'aspetto formidabile di costruzioni ciclopiche. E la tecnica della costruzione presenta i varî sistemi delle pietre poligonali e delle pietre squadrate. Da principio le mura etrusche ebbero porte con architrave rettilineo, ma col III-II secolo a. Cr. comincia ad apparire in esse la porta ad arco. Certo per i primi gli Etruschi introdussero in Italia quest'architettura curvilinea che doveva avere in appresso così largo e originale sviluppo per opera dei Romani. Il monumento più antico conservatone è la porta dell'Arco in Volterra (fig. 302), quello più riccamente ornato di membrature architettoniche e di sculture è la porta Marzia in Perugia (fig. 303) che è dell'altra non molto posteriore.

Collocata sul piano e sui fianchi della collina la città etrusca non poteva avere nella sua distribuzione una pianta regolare. Essa si dispone con vie tortuose ricurve ed oblique: questo è mostrato dalla parte scavata della città di Vetulonia. Ma là dove le condizioni naturali del terreno non obbligavano a questa irregolarità come a Marzabotto, la città è disposta con l'ordine simmetrico delle vie incrociate e parallele. Per altro siamo sull'Appennino, al di là dei confini dell'Etruria vera e propria, dove per questa distribuzione regolare poteva avere grande peso la tradizione della pianta delle terremare dal cui incrocio di vie diagonali si vuole che sia uscito anche l'ordinamento del castro romano, tagliato dal cardo e dal decumanus.

Della casa etrusca, di cui si sono conservate solo le fondamenta in pietra, giacchè l'elevato era in legname e in mattoni crudi, ci ha reso qualche avanzo Marzabotto: in alcune stanze aperte su un atrio si è voluto là vedere lo schema originario della casa italica con cortile centrale.

Non ricca doveva essere la restante architettura civile etrusca. Pur essendo questa civiltà dedita ai giuochi e agli spettacoli, tanto che dall'Etruria Roma più volte chiamò

istrioni e pugilisti per i suoi ludi, non ebbe edifici appositi quali creò la Grecia. Invece alla regolarizzazione delle acque, alla costruzione di fonti, al taglio di strade l'Etruria dedicò grande cura e Roma raccolse la sua eredità.

I compiti maggiori all'architettura etrusca furono posti dalla religione e furono il tempio e il sepolcro. Siccome il tempio, certo per influenza etrusca, lo ritroviamo anche fuori dell'Etruria, nel Lazio, nell'Umbria, nella Campania, più appropriato per esso è il nome di tempio italico. Non fu in origine come in Grecia la casa del dio. Tempio fu in Etruria la parte della terra e del cielo che l'augure delimitava con il suo bastone ricurvo, col lituo, e dove egli compieva l'osservazione dei segni celesti, « contemplava » cioè la volontà degli dèi. Il contatto con la civiltà greca insegnò forse ad innalzare su questo spazio sacro la casa del dio, ma pianta, elevato, tecnica e decorazione del tempio italico in uno sviluppo di più secoli si differenziarono sostanzialmente da quelle del tempio greco.

Vitruvio (IV, 77) descrive con minuzia le proporzioni del tempio tuscanico e da lui apprendiamo che la larghezza solo di poco era minore della lunghezza, che la metà anteriore del rettangolo era lasciata al vestibolo e la metà posteriore alla triplice cella, che le colonne erano quattro sulla fronte in corrispondenza alla linea della testata dei quattro muri delle celle e un'altra ve n'era in ciascun lato tra la colonna di angolo e la testata del muro. Ma il tempio di Vitruvio che appare largo, tozzo, con vastissimi intercolumnî ed oppresso da un grande tetto ad ombrello, non si è finora presentato nella realtà almeno nel periodo più antico: solo templi del IV-III sec. a. Cr. (Marzabotto, Orvieto, Falerii) si avvicinano al canone vitruviano. La maggior parte degli altri mostrano che nella pianta prevaleva la lunghezza anzichè la larghezza e possono più o meno riportarsi al tipo greco del tempio a cella allungata e vestibolo. Non è sicuro per altro che al pari dei templi greci avessero anche vestibolo posteriore e colonnato all'intorno.

Assai più scarsi sono i dati che gli scavi hanno fornito sull'elevato del tempio italico. Mura della cella in mattoni crudi, trabeazione in legno, fusti delle colonne egualmente nell'uno e nell'altro materiale, una volta divenuti preda del fuoco dovevano scomparire senza lasciar traccia del loro aspetto originario. L'uso della pietra infatti si riduceva alle fondamenta della cella e delle colonne e solo talvolta ad una specie di zoccolo. Solo nel IV secolo a. Cr. si veggono apparire templi la cui cella è costruita in pietra. Così anche per qualche tempio di quest'età è attestato l'uso di colonne in pietra, mentre precedentemente la colonna, o in muratura o in legno, era talvolta rivestita di lastre fittili.

La trabeazione era sempre in legno e la sua gabbia era nascosta in alto dalle tegole, all'intorno dalla decorazione in terra cotta. E in questa decorazione fittile l'arte italica ha lasciato uno dei prodotti più ricchi e più singolari. Fabbricata sul luogo stesso del tempio, come lo prova talvolta il ritrovamento delle matrici, era certo opera di artefici vaganti che venivano chiamati in città diverse. Essi erano in parte greci ma a questa scuola greca furono ammaestrati certo artisti indigeni: di uno conosciamo il nome, è Vulca di Veii.

Ma per quanto l'ispirazione dell'arte sia greca questa decorazione fittile non è eguale a quella dei templi della Grecia, della Sicilia e dell'Italia meridionale. Ne differisce per le parti decorate e per il genere dei motivi geometrici, vegetali e figurati. Ne differisce infine per la durata, giacchè questa decorazione, apparsa per la prima volta verso la metà del VI, si rinnovò originalmente fino al IV-III secolo a. Cr. Si distinguono infatti tre fasi. La prima o fase ionica abbraccia i decennî intorno alla metà del VI secolo a. Cr., la seconda o fase arcaica si estende per gran parte della prima metà del V secolo a. Cr., la terza o fase ellenistica comincia già nel IV, abbraccia tutto il III e raggiunge anche i primi decennî del II secolo a. Cr. Appartengono ad esse alcuni capolavori della plastica che ricorderemo trattando della scultura.

Certo, messo a confronto del tempio dorico il tempio italico appare prodotto meschino. Esso non ha nè la saldezza della sua mole in pietra nè l'armonia delle sue proporzioni.

Ma nel tempio italico si conservò e da esso uscì, elemento più vitale d'ogni altro, la colonna tuscanica che doveva essere accolta e preferita alla colonna dorica dall'arte romana e che anzi da questa fu donata anche al Rinascimento. Il tronco liscio, il capitello a bacile ricurvo e schiacciato, il collarino solcato da più cinghie e l'alta base variamente costituita da un toro e gole, tutto indica che essa è molto meno vicina alla colonna dorica di quello che appaia a prima vista. Maggiori rapporti sembrerebbe avere per il capitello con la colonna micenea, ma, importazione dall'oriente o creazione originale in suolo etrusco, essa ad ogni modo nell'architettura del tempio italico è un'altra affermazione della sua indipendenza di fronte all'architettura greca.

Ancora più originale del tempio è il sepolcro etrusco. Essenzialmente è costituito dalla camera sotterranea e non si sviluppa dalla tomba a pozzo attraverso lo stato intermedio della tomba a fossa ma è apparizione improvvisa che coincide con la importazione del materiale orientalizzante e che segna la venuta degli Etruschi. Da principio cioè nel VII secolo a. Cr. la tomba ipogea è in parte scavata dalla roccia e in parte costruita: difatti al disopra dei fianchi del taglio, nudi sino ad una certa altezza, dei filari di pietre aggettanti costituiscono una volta angolare. Ritroviamo qui quella costruzione digradante della volta che abbiamo additato in tutta la civiltà preistorica del Mediterraneo dalla tomba a cupola cretese-micenea al nuraghe sardo. Poscia col VI secolo a. Cr. alla tomba in parte scavata e in parte costruita fa seguito la tomba o interamente costruita o completamente scavata nella roccia e quest'ultima rimane predominante per tutto il corso ulteriore dell'arte etrusca. Nella forma più semplice essa è costituita da una sola camera rettangolare con soffitto piatto o soffitto testudinato e a cui si accede attraverso un corridoio piano o discendente o per mezzo di una gradinata; nella forma più ricca invece diviene vasto sepolcro di famiglia con più camere disposte intorno ad una specie di atrio centrale.

Ma se il carattere fondamentale della tomba etrusca come ipogeo si mantiene per tutta la durata di questa civiltà, svariatissimo è l'aspetto che essa assume nelle varie regioni per l'aggiunta della decorazione architettonica, scultoria e pittorica. Talvolta la tomba fu del tutto celata anche con l'ingresso sotto il piano di campagna o fu indicata nell'alto solo da un cippo o da un altro segno in pietra, tal'altra invece fu resa ampiamente evidente dall'alto tumulo accumulatovi sopra e a questo tumulo spesso si dettero uno zoccolo e una cornice intagliata. I più numerosi e i più ricchi sono i tumuli di Caere (fig. 304). E quando, come nella necropoli di Volsinii, si lasciò allo scoperto la facciata della tomba e le tombe si allinearono su una strada (fig. 305) non si dette in quest'età più antica al loro ingresso nessuna modanatura architettonica. Più tardi invece, cioè nel IV-II secolo a. Cr., in una ristretta regione dell'Etruria, nel Viterbese e nel territorio falisco, la tomba ricevette una ricca decorazione architettonica esterna. Nella forma più semplice si scolpì sulla rupe, al disopra della vera cella sepolcrale, una porta finta con la cornice e i battenti. E intorno alla porta talvolta si aggiunse una facciata architettonica a rilievo (Castel d'Asso). Dei veri prospetti architettonici, completamente distaccati, cioè atrio con colonne, trabeazione, frontone ornato di rilievi e acroterî si hanno nelle necropoli di Norchia e di Sovana.

Altrove invece, cioè a Caere, l'architettura fu adoperata per ornare la tomba nell'interno. Per offrire maggior sostegno al soffitto, il quale scavato nella roccia friabile poteva facilmente fendersi e franare, o per il desiderio di dare alla camera maggiore sontuosità furono lasciati nell'interno della tomba dei pilastri o delle colonne. Talvolta, come nella tomba dei Rilievi dipinti (fig. 306), ne fu anche segnata la sagoma sulle pareti. E qua come in un'altra tomba di Caere troviamo il secondo capitello caratteristico dell'architettura etrusca, il cosidetto capitello eolico, il cui tipo, attraverso alcuni esemplari di Neandria e di Cipro, possiamo perseguire fino nella lontana Babilonia. A differenza del capitello ionico le volute laterali anzichè ricongiungersi in una sola cinghia e avvolgersi orizzontalmente, nascono ciascuna per proprio conto dal fusto, si ergono verticalmente e si rovesciano infuori.

Questo capitello che raggiunge in territorio di influenza etrusca persino la lontana Poseidonia, dove appare nel tempio detto della Pace, fu accolto e a lungo conservato sino alla fine della repubblica dall'architettura romana come lo indica tra gli altri monumenti la tomba di M. Vergilio Eurisace in Roma.

L'architettura interna non si limita in queste tombe di Caere ai soli pilastri: nella tomba delle Sedie e degli Scudi (fig. 307) sono rese anche l'incorniciatura della porta e la trabeazione del soffitto. Ma in questa come anche nella tomba dei Rilievi dipinti la scultura gareggia con l'architettura: qua trae dal vivo sasso il trono per il defunto e indica a rilievo sulle pareti gli scudi ornamentali, là distribuisce sui pilastri e al disopra dei loculi sepolcrali oltre alle armi tutti gli oggetti che costituivano il corredo della casa e che potevano essere necessarî al defunto per la vita d'oltretomba.

Ma per quanto singolari ed importanti possano essere le tombe a cui architettura e scultura fornirono gli elementi ornamentali, la più caratteristica tra le tombe etrusche è quella dipinta. La regione delle tombe dipinte si estende da Veii sino a Chiusi: le città che ne hanno restituito il maggior numero oltre ad esse sono: Caere, Tarquinii, Vulci e Volsinii. Le più antiche risalgono al VI, le ultime discendono al IV-III secolo a. Cr. Dei loro soggetti e del loro stile sarà trattato nel capitolo della pittura.

E se ora, dopo aver enumerato le sue creazioni principali, vogliamo trarre dall'architettura quello che essa può dirci sull'originalità della civiltà etrusca, il tempio ma ancor più il sepolcro ci appare come il segno dell'isolamento di questa civiltà in mezzo alla restante civiltà italica. Al pari del tempio anche l'ipogeo uscì fuori dai confini dell'Etruria: con le pareti dipinte si trova nel territorio osco e lucano, ma una così grande cura data al sepolcro, una ricerca così costante per accrescerne il suo abbellimento, furono in Italia preoccupazione solo degli Etruschi.

PITTURA. — Sparite le pitture parietali dei templi, che pure ad esempio sono ricordate dalla tradizione letteraria per Caere, la nostra conoscenza della pittura etrusca poggia essenzialmente sopra le decorazioni parietali delle tombe. E come per la decorazione fittile dei templi si hanno qui tre fasi corrispondenti al periodo ionico, all'arcaico e all'ellenistico. Sempre questa decorazione segue da presso nei mezzi tecnici il modello greco, ma ciò che ne costituisce l'originalità sono i suoi soggetti.

Alla fase ionica appartiene la tomba dei Tori in Tarquinii che ha come scena principale l'agguato teso da Achille a Troilo presso la fontana (fig. 308). È la prima apparizione in questo campo del mito greco ed è apparizione isolata, giacchè nell'arte funeraria il repertorio dei miti greci, e non soltanto nella pittura, prevarrà più tardi, nel IV-III secolo a. Cr. Ma se greco è il mito, etruschi sono il tipo delle figure e la composizione della scena. Con questa opera siamo verso la metà del VI secolo a. Cr.

Alla fine del secolo discendiamo con i primi prodotti della fase arcaica, nei quali vanno annoverate alcune lastre di argilla dipinte che ornavano delle tombe di Caere (fig. 309-310) e in cui anzichè dei miti si debbono riconoscere una scena di culto e il trasporto della defunta agli Inferi. Sono mutati i modelli greci da cui l'arte attinge ma egualmente le figure hanno assunto caratteristiche forme etrusche.

Tuttavia quelli finora additati sono esemplari isolati. Tra gli ultimi decennî del VI e i primi decennî del V secolo a. Cr. vanno scaglionate le tombe di Tarquinii, di Volsinii e di Chiusi appartenenti al periodo arcaico e si possono dividere in due gruppi, l'uno esiguo che tratta la morte del defunto, l'altro ampio che tratta la gioia e i godimenti della vita ultraterrena. Nel primo gruppo si ha l'esposizione del defunto o si hanno i parenti afflitti presso il morente o in atteggiamento di dolore dinanzi alla porta serrata del sepolcro; del secondo gruppo sono proprie le scene di caccia e di pesca, la corsa, la lotta, il pugilato, gli esercizî dei giocolieri, i combattimenti gladiatorî ma soprattutto banchetti e danze. Tra

le meglio conservate sono le scene del banchetto e della danza nella tomba dei Leopardi in Tarquinii (fig. 311-312). Quello che ha dilettato in vita diletterà anche in morte e spetta alla funzione magica di queste pitture di assicurare per sempre in figura ciò che sarebbe stato impossibile ai superstiti in realtà.

Le pitture di questo periodo, pur rimanendo tutte dentro l'arte arcaica per schemi di rappresentazione, giacchè conoscono solo le vedute di profilo e di prospetto, segnano con trapassi l'avviamento dall'arte ionica all'arte attica. Non è soltanto un progresso nei colori che sono combinati con minore contrasto e più naturale corrispondenza alla realtà, ma è soprattutto un sentimento etico maggiore che si rivela nella composizione della scena. In nessun altro soggetto meglio si coglie questo trapasso che in quello della danza: v'è infatti un'evoluzione verso movimenti e gesti più contenuti e più ritmici. Parallela è la trasformazione nell'aspetto delle figure. Da principio le figure sono sottili o sono atticciate: solo più tardi hanno quella snellezza elegante che sembra d'influenza attica. Così egualmente al caratteristico profilo etrusco dal naso aguzzo, dal cranio allungato, dal mento e dall'occhio grosso si sostituisce gradualmente un profilo meno tagliente, dal naso diritto, dal cranio arrotondato in cui è egualmente sensibile l'influenza attica.

Quando, dopo la lacuna ricordata per altre manifestazioni dell'arte etrusca, questa decorazione parietale delle tombe ha col IV-III secolo a. Cr. una nuova fioritura, appaiono mutati schemi e soggetti. La pittura etrusca infatti, traendone l'ammaestramento dall'arte greca, introduce lo scorcio e il chiaroscuro nella rappresentazione delle figure. E largamente ora sono trattati i soggetti mitici. Il banchetto funebre viene trasportato nell'Averno stesso dinanzi ad Ade e Persefone e l'Averno nella tomba dell'Orco in Tarquinii viene popolato dei suoi personaggi mitici quali Teseo e Piritoo (fig. 313), Memnone e Tiresia (fig. 314) e dei suoi demoni quali Charu e Tuchulcha. E accanto al mito apparrà anche la scena storica come nella tomba François di Vulci in cui si hanno insieme l'uccisione dei prigionieri troiani in onore di Patroclo e l'episodio etrusco-romano di Caele Vibenna liberato dalla prigionia da Mastarna.

Con la rappresentazione oscura dell'Ade, cioè dei suoi dèi ed eroi condannati all'eterna notte, si fa strada in quest'arte funeraria una tetra concezione della morte. Essa è indicata anche da soggetti nuovi che si riferiscono al defunto, dagli orribili cortei funerarî verso la porta dell'Ade sotto la guardia di demoni armati di mazze, di tenaglie e di corde e coronati di serpenti. Perfino la scena del banchetto si attrista nel gesto misurato e negli occhi dolenti dei partecipanti. Scomposta e frenetica nella gioia, oscura e truce nel dolore: tra questi due estremi sta la pittura funeraria. E ancora una volta essa fissa la tendenza dell'arte etrusca all'accentuazione dell'espressione.

Alla storia della pittura etrusca, quale essa appare così vivamente nella decorazione parietale delle tombe, poco aggiungono due sarcofagi dipinti con scene di Amazonomachia trovati in Tarquinii: essi sono troppo sotto l'influenza del modello greco del IV secolo a. Cr. da cui derivano. Qualche più originale accento si può invece raccogliere nella ceramica dipinta. Difronte alla ceramica nazionale e rituale dell'Etruria che fu il bucchero, ceramica di argilla fine, impastata di carbone e di color nero lucido che si estende dal VI fino a tutto il V secolo a. Cr. e che nei suoi più tardi prodotti di Chiusi fa gran posto anche all'ornamentazione plastica di figure e teste a rilievo, questa ceramica dipinta appare limitata e saltuaria produzione, ma in un gruppo di vasi derivati da quelli attici a figure nere, nel gruppo dei vasi falisci imitati da vasi a figure rosse di stile fiorito, come anche in gruppi minori di Volsinii, di Vulci, di Chiusi spesso presenta caratteri etruschi nelle forme e nei soggetti.

SCULTURA. Più varia e più ricca, perchè più largamente conservataci dal suo materiale più resistente, ci appare la scultura etrusca. Anche qui gran parte dei prodotti sono

di arte funeraria, sono stele, sarcofagi ed urne, ma vi sono anche le decorazioni dei templi, i simulacri degli dèi, le statue onorarie.

All'Etruria mancò il marmo. Quello di Luni entrò nell'uso dell'arte solo alla fine della repubblica. L'alabastro del Circello e di Volterra, fragile materiale, fu adoperato nel IV e nel III secolo a. Cr. per monumenti isolati, per sarcofagi ed urne cinerarie. Alla Grecia non fu richiesto mai il dono del pario e del pentelico. La scultura etrusca lavorò nelle pietre locali, arenarie e vulcaniche, tenere sotto lo scalpello ma ruvide e friabili e quindi ignorò la levigatezza della superficie, il delicato trapasso dei piani. In compenso trattò largamente materie più docili che potevano dare finitezze simili al marmo, l'argilla e il bronzo. Quanto fosse in favore la prima tecnica, che seppe creare qui grandi figure quando in Grecia era ormai ridotta alla minuta coroplastica, lo testimonia la ricca decorazione fittile dei templi e soprattutto opere come il sarcofago di Caere e l'Apollo di Veii. Di quale favore godesse la tecnica sorella del bronzo non soltanto lo dice il bottino di 2000 statue fatto dai Romani con la presa dei Volsinii, ma lo attestano ancor meglio opere come la Lupa Capitolina, la Chimera di Arezzo, l'Arringatore di Firenze. E non sono che avanzi sfuggiti alla distruzione di un materiale avidamente ricercato.

Con un prodotto della plastica, limitato al territorio di Chiusi, si inizia la statuaria etrusca, col cosidetto canopo (fig. 315), vaso funerario a cui l'aggiunta della testa e talvolta dei seni e di braccia rudimentali dà aspetto umano. Chiara è l'idea al fondo di questa creazione: la forma del corpo che dal fuoco era stata distrutta e che ora riposava cenere inerte nel fondo del vaso si voleva rianimarla, conservarla per il defunto stesso almeno nella parte più espressiva, nel volto. Non altrettanta chiara è l'origine di questo tipo artistico: l'umanizzazione del vaso è fenomeno apparso spesso indipendentemente nelle varie civiltà. E non sembra finora che in Etruria sia stata importato dal di fuori. Nulla v'è infatti nel canopo nè di orientalizzante nè di greco: la faccia larga e schiacciata, i capelli a strie o bugne, assai di rado a riccioli, il bulbo degli occhi indicato talvolta da due mandorle sporgenti in un cavo scodelliforme, il naso allargato, il taglio ampio della bocca con le labbra appena distinte, le orecchie enormi sono tratti di pura arte indigena. Non deve quindi trarre in inganno la rozzezza delle forme; i canopi non sono anteriori al VII e la loro produzione non è discesa più giù del VI secolo a. Cr.

Arte indigena ma con l'apparizione già di alcuni tratti peculiari dello stile etrusco si ha nelle stele dell'Etruria settentrionale. La piú caratteristica è quella di Larth Aninie trovata a Fiesole (fig. 316). Etrusca è in essa la forma del cranio, l'ampiezza delle cosce e dei polpacci, l'acconciatura dei capelli. Questa stele appartiene ancora al VI secolo a. Cr.

In un terzo tipo di monumenti funerarî, cioè nei sarcofagi policromi in terracotta provenienti da Caere (fig. 317), anche più accentuato è il carattere etrusco. Abilità straordinaria nel lavoro plastico, soprattutto nella cottura, era richiesta dalla grandezza del monumento per quanto diviso in più pezzi, e quest'abilità è stata sempre più etrusca che greca. Etrusca era l'idea del banchetto a cui partecipassero l'uomo e la donna distesi sullo stesso letto, ed etruschi sono i particolari del costume e le forme delle figure. Sotto la mano dell'artista etrusco si è perduta ogni finezza, nel panneggiamento e nei capelli, di quell'arte ionica da cui pure l'opera trae la sua ispirazione. Siamo ancora negli ultimi decennî del VI secolo a. Cr.

Infine in piena concezione etrusca entriamo con i rilievi che ornano i cippi funerarî e i sarcofagi di Chiusi e altri monumenti di Cortona e di Caere. Sono anch'essi prodotti degli ultimi decennî del VI secolo a. Cr. I soggetti si riferiscono tutti all'uso sepolcrale del monumento. È di solito l'esposizione del morto sul letto funebre e la lamentazione dei parenti intorno ad esso, come ad esempio in un rilievo di Caere (fig. 318) oppure sono i cortei funerarî, i sacrifici, le danze, i banchetti, i combattimenti, i giuochi, cioè i medesimi soggetti enumerati per le pitture delle tombe. La fonte ispiratrice è ancor sempre l'arte ionica: se ne conserva la netta delineazione del corpo sotto il vestito. Ma le pieghe sono più larghe

e mancano della minuzia ionica. Ed etruschi, oltre al tipo dei volti, sono gli esagerati gesti di dolore che fendono l'aria in un movimento snodato delle braccia e dei polsi.

La lacuna degli altri rami dell'arte etrusca si ha per la scultura funeraria durante gran parte del V e del IV secolo a. Cr. Solo in una provincia appartata, e non dell'Etruria vera e propria, si ha un tipo di monumento del quale si può seguire il corso dagli ultimi decennî del VI ai primi del IV secolo a. Cr. ed è quello delle stele della necropoli di Bologna. Esse hanno una caratteristica forma arcuata. Nelle stele più antiche si trovano figure di felini alati o Sfingi o guerrieri (fig. 319); in una delle più tarde, oltre al viaggio del defunto agli Inferi, v'è il combattimento tra un cavaliere e un guerriero, eco delle lotte che gli Etruschi sostenevano allora contro i Celti della valle padana (fig. 320). È questo il gruppo di monumenti più lontano per spazio e per forma dalla vera arte dell'Etruria.

Quando invece col IV secolo a. Cr. ha una rinascita nel cuore dell'Etruria la scultura funeraria, noi troviamo in essa per soggetti e per forme un mutamento analogo a quello che abbiamo riscontrato nella pittura. Persiste la forma del sarcofago e vi si aggiunge quella dell'urna cineraria per la sopravvalenza che prende il rito della cremazione su quello dell'inumazione, ma ormai nella decorazione dell'uno e dell'altro i soggetti preferiti sono quelli tratti dal mito greco e sono spesso soggetti di uccisione e di morte alla cui scelta sembra presiedere quella stessa concezione triste e terrificante dell'oltretomba che dominava nella pittura funeraria. E siccome ormai nella scultura greca un mutamento profondo per l'espressione delle figure era stato apportato dall'arte passionale di Skopas e da quella agitata di Lisippo le forme della scultura etrusca risentono di questa mutata ispirazione.

Nei sarcofagi di questo periodo il primato ora spetta a quello di Torre S. Severo presso Orvieto (fig. 321). Scene inumane di sangue, cioè l'uccisione dei prigionieri troiani sulla tomba di Patroclo e il sacrificio di Polissena ornano i due lati lunghi del sarcofago e Lase e demoni orribili le fiancheggiano. Ma oltre che nei soggetti vi sono nei volti, nei corpi, nei panneggiamenti crudezze realistiche di stile che rivelano l'etrusca accentuazione del modello greco. Del resto anche quando l'opera dell'artista si è dovuta limitare alla sola figura del defunto come nel caso del sarcofago di Larthia Seianti (fig. 322), i caratteri peculiari di quest'arte etrusca ricompaiono nella forza viva del suo ritratto.

Sorelle minori del sarcofago di Torre S. Severo sono le innumerevoli urne cinerarie tornate alla luce nel territorio che va da Perugia a Volterra e che appartengono in complesso al III-II secolo a. Cr. Tutta la mitologia greca ha fornito loro materia tanto che con esse si può ricostruire un esatto commento ai poemi del ciclo troiano e tebano. Dall'uno è ad esempio tolta la scena dei Sette all'assedio di Tebe (fig. 323), dall'altro quella di Ulisse e delle Sirene (fig. 324). Ma preferita è sempre la scena di lotta con morte e la morte più atroce: per questo forse nessun soggetto è stato così spesso ripetuto quanto il mortale duello fraterno tra Eteocle e Polinice. Affollamento delle figure, gesti concitati e movimenti violenti, voluminosità delle ciocche curveggianti dei capelli, corpi esageratamente muscolosi, incavi profondi nelle pieghe del panneggiamento sono i tratti originali di stile in questi rilievi delle urne cinerarie, come lo sono in quelli dei sarcofagi. Certo rare volte e nell'urna e nel sarcofago il rilievo supera la modesta opera di uno scalpellino: ma quanta vigoria vi fosse al fondo di quest'arte lo può indicare il monumento funerario di Arnth Velimna nella tomba dei Volumnii in Perugia (fig. 325). Al volto emaciato e rugoso, agli occhi attristati, al corpo debole, al gesto stanco del defunto si contrappone la vigoria fiera e cupa delle due Lase vigilanti al disotto la porta della tomba.

Sono questi, dal canopo al sarcofago e all'urna, i prodotti di arte funeraria più caratteristici della civiltà etrusca. Spesso, come vedemmo, furono opere di viva se non di nobile espressione, ma in generale, usciti come essi sono dalle mani di plastici e di scalpellini modesti, non segnano il culmine raggiunto dalla statuaria etrusca. L'argilla e il bronzo in altri campi dell'arte religiosa o civile ci hanno lasciato opere maggiori.

Nella decorazione fittile dei templi, nei simulacri, nei gruppi votivi la plastica ha creato in Etruria capolavori quali non seppe mai creare in Grecia. E quest'abilità tutta indigena si conserva anche quando muta l'orizzonte artistico greco da cui prende ispirazione. L'Apollo del tempio di Veii (fig. 326), per cui si è fatto il nome dell'artista Vulca, ha in molti elementi ma soprattutto nel panneggiamento il segno della derivazione dall'arte ionico-attica. L'Apollo di Falerii (fig. 329) e le teste maschili e femminili provenienti dal medesimo frontone (fig. 327-328), hanno nei tratti del volto, nella conformazione degli occhi, nei capelli folti e mossi i caratteri di espressione spirituale che all'arte greca dettero gli stili, convergenti nel fine sebbene differenti nei mezzi, di Skopas, di Prassitele e di Lisippo. Ma per quanto l'una sia opera degli ultimi decennî del VI secolo a. Cr. e le altre discendano ad un periodo che può stare a cavaliere tra il IV e il III, il carattere etrusco rimane evidente non solo in questa maestria della tecnica, ma nell'accentuazione della corporeità e nell'esagerazione dell'espressione. Il profilo furbesco dell'Apollo di Veii è così ignoto alla pura arte greca, come lo è a secoli di distanza la vigoria con cui l'artista affonda e preme la stecca tra la massa turbinosa dei capelli nell'Apollo di Falerii.

E maestri grandissimi e riconosciuti anche nell'antichità furono gli Etruschi nell'arte del bronzo. A questo metallo essi chiesero le forme aggraziate della suppellettile della casa e della tomba. E tutte le tecniche, la fusione, lo sbalzo, l'incisione, furono adoperate per ciò. Tra gli innumerevoli prodotti il primo posto è certo tenuto dagli specchi. Essi accompagnano dal VI al III secolo a. Cr. tutto il corso della civiltà etrusca. I soggetti per la loro decorazione incisa furono tratti a preferenza dal mito greco, ma furono spesso travestiti in forma etrusca come quando dell'indovino Calcante si fa un aruspice che osserva le viscere della vittima (fig. 330) o quando sono riuniti in una specie di sacra conversazione Nettuno, il Sole e l'Aurora (fig. 331). Come nel caso del tempio quest'arte toreutica oltrepassò i confini dell'Etruria: la città latina di Praeneste imitò e produsse a lungo specchi incisi e creò per suo conto, egualmente ricorrendo alla fusione e all'incisione, un suo caratteristico monumento, la cista, cofanetto cilindrico che faceva parte del corredo femminile perchè conteneva gli oggetti destinati alla cura e all'abbellimento della persona. La più bella e la più grande tra esse è la cista Ficoroni opera dell'artista Novios Plautios (fig. 332).

Ma l'arte etrusca del bronzo bisogna giudicarla, più che dalle minori opere dell'industria, dalle grandi figure che talvolta la sorte ha salvato. Opera etrusca della fine del VI secolo a. Cr. si considera la Lupa Capitolina (fig. 333) ed opera etrusca che può discendere sino al V è la Chimera d'Arezzo (fig. 334). Al puntamento ringhioso dell'una si contrappone lo slancio ruggente dell'altra, ma nei mezzi con cui è stata raggiunta la loro diversa espressione si riconosce il tratto distintivo dell'arte etrusca. Nulla mai di simile ebbe l'arte greca.

Che questa ricerca di un vivo effetto sia etrusca lo mostra l'esame di altri bronzi creati fuori dell'Etruria. L'artista umbro a cui si deve il Marte di Todi (fig. 335) ci dà un'opera fredda ed inerte perchè troppo rimane aderente al modello greco. Come invece fosse inesauribile nell'arte etrusca questa capacità di dare per mezzo della forma del corpo un accento vibrante allo stato d'animo lo mostra la statua di Aulo Metilio (fig. 336) con la quale piace di chiudere la trattazione dell'arte etrusca del bronzo come onorata fine all'arte funeraria l'aveva data il sarcofago di Arnth Velimna. Siamo infatti egualmente tra il III e II secolo a. Cr. Eventi politici distruggono con la civiltà anche l'arte etrusca, ma questa mostra negli ultimi suoi prodotti che non muore perchè sia esaurita la sua vena creatrice. Ad un'altra civiltà e ad un'altra arte passeranno il suo senso della realtà e la sua vigoria di espressione. Più che l'uomo di razza etrusca si riconosce già il cittadino romano nel volto austero di Aulo Metilio e nel suo gesto di magistrato concionante.

L'arte etrusca è giunta così al termine del suo corso. Al tempio dorico in pietra, saldo nei secoli anche soltanto con una colonna superstite, contrapponiamo il cumulo di rottami

con cui si è abbattuto su se stesso il tempio italico di legno e di argilla. Alle nobili figure degli dèi e degli eroi di Grecia contrapponiamo nelle pitture parietali, nei sarcofagi, nelle urne le figure degli Etruschi eccessive così nella gioia della danza e del banchetto come nella tristezza della sorte ultraterrena. Alla finezza delle forme elleniche contrapponiamo il brutto che l'arte etrusca preferisce nelle teste dei defunti distesi sui sarcofagi e sulle urne e nei suoi demoni della morte. Contrapponiamo cioè gli estremi ed allora certo manca all'Etruria quel senso profondo della bellezza, cioè del ritmo, dell'armonia e della misura che i Greci ebbero in sommo grado e che nessun altro popolo ha mai più avuto.

Ma se noi consideriamo l'arte come una parola dell'anima che può essere armoniosa o aspra a seconda del sentimento di cui è emanazione, allora dovremo riconoscere nell'arte etrusca qualità di sincerità, di forza e di vivezza che ne fanno una delle prime arti umane. Giusto era quindi affermare che, per quanto asservita quasi esclusivamente alla sua religione e, dentro la religione preoccupata essenzialmente della morte, essa è stata non nelle forme particolari ma nel suo complesso la prima grande arte originale d'Italia.

ORIGINI E CARATTERI DELL'ARTE ROMANA.

Arte di vita fu invece l'arte romana. E nella sua ascensione come nel suo trionfo fu riflesso della formazione dell'impero.

Dal VI al II secolo a. Cr. la sorte di Roma per l'arte era stata la medesima del Lazio. Questo austero popolo latino che, lottando con la vanga contro la zolla e con la spada contro il vicino, sapeva quanto dura e difficile a vincersi fosse la vita, non aveva avuto il tempo e lo spirito per moltiplicare intorno a se l'inutile arte.

Ai suoi mercati certo affluì nel periodo orientalizzante la stessa merce lussuosa di Etruria e di Campania. Stretto tra queste due regioni che nell'arte vivevano dell'influenza greca, durante il periodo repubblicano ricevette dall'una i suoi templi di legno e di terracotta, dall'altra ebbe i modelli della moneta coniata. Favorì nel suo stesso territorio lo stabilirsi di qualche fabbrica d'arte industriale, quale fu in Praeneste quella degli specchi e delle ciste in bronzo graffite, ma queste sporadiche apparizioni e creazioni d'arte non intaccarono l'anima latina e tanto meno quella di Roma.

Mentre noi vediamo nella civiltà greca la manifestazione intellettuale sotto forma di letteratura, di filosofia, di scienza, d'arte superare in valore la manifestazione politica tanto che la storia di Grecia appare meschina con quel continuato odio fraterno che tacque assai raramente anche di fronte al Persiano, la storia di Roma è per sei secoli l'instancabile e glorioso formarsi di un impero, è cioè civiltà nella quale arma e legge importarono assai più che l'agile intelletto. Ma quando Roma si valse dell'arte anche di essa fece un'arma in appoggio dell'impero, mirò all'intento sociale di tenere avvinti i popoli con l'opera utile dell'architettura e con la celebrazione delle gesta e delle provvidenze del principe nell'arte figurata. Anzichè all'uomo mirò all'umanità.

RELIGIONE E STORIA. — In età augustea, quando pure era già in piena formazione un'arte imperiale, Vergilio (*En.* VI 846 ss.) con mirabili versi che hanno l'austera concisione di un dettame di legge fissò per bocca di Anchise predicente la futura gloria di Roma questo contrasto tra lo spirito greco e lo spirito romano, tra il culto dell'arte e la forza dell'impero: « Foggerà altri il bronzo con più delicata bellezza | come trarrà dal marmo un più vivente volto | ... tu con l'imperio i popoli reggere devi, o Romano ».

Roma ebbe adunque nell'anima della sua gente, perchè da essa fu foggiata la sua storia, un'instintiva contrarietà all'arte intesa questa come ricerca di una forma ideale. A differenza della Grecia e dell'Etruria non richiedeva quest'arte la sua religione. Popolo di pastori e di agricoltori i Romani erano rimasti attaccati alle loro divinità campestri, protettrici della

gregge, della semente e della vendemmia. Popolo guerresco continuamente in lotta, i Romani avevano dato eguale posto alle divinità della battaglia. Ma questi dèi interessavano soprattutto per la loro attività e protezione presente, non per ciò che avessero potuto operare nel passato. Essi non avevano mitologia. Mancò anche una mitologia eroica, perchè questo popolo non aveva dietro a sè una tradizione cavalleresca quale per i Greci era nell'epopea omerica. Attori di storia reale e non creatori di fantasie irreali, non seppero concepire neppure le origini come mito: erano storia leggendaria, se si vuole, ma storia.

Quindi i Latini e i Romani se dovettero dare una forma figurata ai loro dèi la trassero dall'arte greca. Così per la dea di Lanuvio, la Giunone Sospita, sotto l'attributo indigeno della pelle caprina appare un austero volto dell'arte greca del V secolo a. Cr. (fig. 337). E per la personificazione del Tevere (fig. 338) è riadattato il tipo ellenistico del Nilo.

E quando durante l'impero per l'infiltrazione di nuovi elementi etnici si diffusero nel mondo romano i culti orientali, di nuovo l'idealistica arte greca fu chiamata a fornire le immagini per Iside (fig. 339), per Diana Efesia (fig. 340), per Mitra (fig. 341).

All'arte greca, anzi all'arte ellenistica furono chieste le forme per dare figura persino a divinità latine e famigliari quali erano i Lari (fig. 342-343).

Lo stesso è se dagli dèi passiamo ai sacerdoti: una delicata figura di efebo greco fu presa a modello per creare il tipo del Camillo (fig. 344), del giovane assistente ai sacrifici. Solo nella severa figura della Vestale (fig. 345) col costume e con la realtà del ritratto l'arte ha messo il segno originale romano.

In quanto ad un'arte che derivasse dalla concezione religiosa della morte essa fu interamente ignorata dai Latini e particolarmente dai Romani. Gli uni e gli altri non scesero sotterra per costruire case ornate ai defunti. Non crearono accanto alla città dei vivi una più duratura città dei morti. Non valeva la pena crearla perchè non sapevano nè delle pallide gioie dell'Eliso nè degli orrori tenebrosi dell'Erebo. Avvezzi nella continua guerra a fissare bene nel volto minaccioso la morte seppero forse romanamente morire perchè intuivano che la morte era un ultimo atto esemplare di volontà e al di là di essa non vedevano che il nulla. Certo di fronte agli Etruschi questa libertà dello spirito fu il segno della superiorità della razza.

E così ai Romani, che non avevano nella loro religione nè una mitologia nè una preoccupazione della sorte ultraterrena, sarebbe mancata l'ispirazione maggiore per l'arte figurata se non fossero stati già celati, durante il periodo repubblicano, nel loro senso della vita reale dei germi che dovevano, fruttificando durante l'impero, assicurare anzi la creazione di un'arte originale.

Dalla morte essi infatti trassero il solo elemento durevole di vita che contiene: l'immagine della persona cara conservata nel ricordo dei superstiti. Quest'immagine si volle anche salvarla dal non difficile oblio dell'anima e si affidò durevolmente alle forme dell'arte figurata. Nella casa romana si conservavano le « imagines maiorum » in cera: rimanevano nella casa per essere presenti e ricordate. Dovevano quindi essere dei ritratti reali. Di qui partì il ritratto romano, funerario ed onorario.

Dalla vita, anzi dalla realtà storica venne un'ispirazione non meno feconda per l'arte e fu la glorificazione dell'impresa romana. Fu costume di alcuni generali durante la repubblica, per dare una chiara immagine al popolo delle guerre da loro combattute e vinte, esporre delle pitture in cui ne erano rappresentati gli avvenimenti. Questo scenario, labile creazione da cartellone, doveva, pietrificandosi nei riquadri di un arco trionfale o nel rotolo svolto intorno ad una colonna onoraria, divenire la seconda creazione originale dell'arte romana, il rilievo storico.

E così ciò che all'arte di Roma non aveva potuto dare il suo senso religioso lo dette il suo senso storico. E furono poste le basi per un'arte di dominio, l'arte a servigio dell'idea imperiale.

L'ARTE GRECA E LO SPIRITO ROMANO — LO STILE DECORATIVO GRECO-ROMANO. — Ma anche quando si creò una sua arte originale lo spirito romano non seppe vincere la riluttanza all'esercizio dell'arte. Era popolo nato agricoltore e guerriero: non potè mai divenire pittore o scultore. Pochi e di scarsissima fama sono i nomi di artisti latini che conosciamo dalla tradizione letteraria. E che l'esercizio dell'arte fosse completamente lasciato in mani greche lo indicano le iscrizioni di artisti per le opere d'arte conservate. Già ricordammo (pag. LV) che greci furono gli scultori di quell'indirizzo classicheggiante che si affermò nel I secolo a. Cr. soprattutto per l'influenza del gusto romano e al quale appartennero tanto gli artisti del gruppo di Pasiteles quanto quelli del gruppo neoattico. E greci furono sempre gli artisti i quali si erano fatti un mestiere del copiare opere celebri. Tra essi tenne notevole posto un gruppo di scultori di Aphrodisias in Caria che lavorò fin giù nel II secolo d. Cr. e dei quali abbiamo conosciuto Aristeas e Papias come copisti di due statue di Centauri (fig. 248-249).

Tuttavia se Roma disdegnò l'esercizio dell'arte non potè chiudere gli occhi dinanzi alla bellezza dell'arte greca, quando, anzichè riceverne l'eco affievolita attraverso le opere dell'Etruria e della Campania, le sorti politiche la portarono a contatto diretto col mondo ellenico, prima in Sicilia e poi in Grecia. Allorchè il conquistatore abbellì il suo trionfo col bottino delle opere d'arte di Siracusa e di Corinto un nuovo mondo venne dispiegato sotto gli occhi dell'austero Romano. E alla sua grazia allettatrice fu difficile resistere. I capolavori della scultura e della pittura greca divennero ornamento dei templi e degli edifici pubblici. E l'opera dello stato, impersonata nei suoi generali trionfatori, trovò ben presto imitazione: i magistrati mandati a governare le province talvolta compravano, talvolta asportavano opere d'arte. Si ricordi Verre.

Quando poi il gusto per l'opera d'arte si fu così largamente diffuso che il mercato antiquario del tempo non potè più disporre di merce originale sufficiente si iniziò l'industria delle copie. Il Romano il quale non poteva ornare la sua casa e la sua villa con capolavori autentici le ornava con le loro repliche in marmo o in bronzo. E il raffinato gusto romano in questa ricerca di modelli da copiare ha peregrinato in tutti i campi da quello della grazia arcaica a quello dal naturalismo ellenistico.

Di questa eclettica posizione del gusto romano difronte all'arte greca, oltre che nelle copie di capolavori, rimane testimonianza in un particolare indirizzo di arte decorativa che, pure affidato a mani greche, qui in Italia ebbe le maggiori manifestazioni. Dello stesso indirizzo infatti sono manifestazioni varie le lastre in terracotta usate per rivestimento della trabeazione negli edifici, il vasellame in metallo prezioso, i vasi aretini, gli stucchi delle volte e dei soffitti, le pitture parietali, i mosaici dei pavimenti. Dal II secolo a. Cr. al II d. Cr. quest'arte in forme molteplici ma sempre lungo la stessa linea crea un complesso ornamentale per abbellimento della vita dei Romani quale era stato assolutamente sconosciuto ai Greci. E siccome la costituzione di questo stile ornamentale si svolge quasi completamente in Italia assai meglio della denominazione di stile neoattico che è data a qualcuna delle sue manifestazioni, ma che è in contrasto con gli elementi arcaistici-ionici ed ellenistici-orientali di cui risulta, si adatta ad esso quello di stile greco-romano.

La ceramica aretina ne è la più modesta manifestazione ma ne è tra le più antiche ed una delle più raffinate. Appare infatti nel I secolo a. Cr. con la sua argilla depurata e ben cotta, con la sua lucida superficie corallina, con la ricchezza della sua ornamentazione e delle sue scene figurate. È certo imitazione del vasellame in metallo prezioso e lo dicono le forme dei vasi e dei manichi, la sottigliezza delle pareti e dei bordi e soprattutto la tecnica della decorazione, ottenuta traendo il vaso per stampo da una matrice impressa con punzoni. Della varietà dei soggetti tratti da modelli di diversa età e di diverso stile, danno esempio due coppe della fabbrica Perennia, una con Genî musicali di tipo classicheggiante (fig. 346) e l'altra con scene di caccia derivate da gruppi lisippei (fig. 347). Ma la ceramica

aretina è anche la manifestazione di questo stile che ha più breve durata, giacchè verso la fine del I secolo a. Cr. all'improvviso sparisce come all'improvviso era nata.

Più lunga vita ebbe invece l'arte degli stucchi decorativi nelle volte e nei soffitti. Sorta nel I secolo a. Cr. essa ebbe rigogliosa fioritura sino a tutto il II secolo d. Cr., durò per altro sino a che ebbe vita l'architettura imperiale romana. Riesce impossibile, tanto è la varietà dell'aspetto, enumerare i motivi di questi stucchi che decoravano case e tombe, eppure si tratta della felice combinazione, intorno a spazî rettangolari, elissoidali, a losanga, di pochi motivi architettonici (kyma ionico, lesbio, astragalo) e floreali. Nei riquadri ornamentali si hanno Amorini, Vittorie, Grifi, Sfingi, leoni isolati o disposti araldicamente ai lati di candelabri, di incensieri, di teste di Gorgoni: i riquadri principali invece sono occupati da scene tratte dalla vita o dal mito greco. Ad esempio il giudizio di Paride (fig. 348) e il riscatto del corpo di Ettore (fig. 349), cioè la prima causa della guerra troiana e l'ultimo episodio dell'Iliade ornano le volte della tomba dei « Pancratii » in Roma.

Dall'arte degli stucchi, con cui era spesso combinata, non può distaccarsi quella delle pitture parietali. La sua vaga policromia ci è stata conservata soprattutto dalle città sepolte sotto l'eruzione del Vesuvio, da Pompei e da Ercolano, ma fu arte coltivata particolarmente in Roma e nel suo sviluppo si fa palese la crescente passione per il lusso. Quando questa decorazione pittorica della casa si inizia nel II secolo a. Cr. essa si limita ad una partizione orizzontale della parete di stucco in rettangoli a rilievi di varî colori che volevano imitare il rivestimento di lastre di marmo. Ad essa si aggiungevano dei pilastri agli angoli e una cornice nell'alto. All'imitazione naturale dei marmi successe ben presto una ricerca di effetto coloristico arbitrario, col giallo, col rosso, col nero. È lo stile detto « ad incrostazione ».

A questo si sostituì verso la metà del I secolo a. Cr. una sua imitazione dipinta sulla parete liscia in modo che zoccolo, colonne o pilastri e cornice apparissero come illusivamente sporgenti. E si immaginò che tra pilastro e pilastro la parete si aprisse con la vista su un paesaggio architettonico o campestre popolato di figure. A queste figure si finì per dare il maggiore spazio nel paesaggio e la parete quindi sembrò ridursi alla cornice di una scena. È questo il secondo stile detto « dell'architettura in prospettiva ». Esso si distingue anche per i colori più vivaci (verde, violetto, rosso chiaro, giallo) e durò per tutta la seconda metà del I secolo a. Cr.

Da questo stile si distaccano per vie divergenti due nuovi stili. Di essi uno, il terzo, torna indietro sulla via dell'architettura illusiva, giacchè conserva trabeazioni e colonne ma ne riduce la loro apparente sporgenza e quindi riporta in generale la parete alla sua funzione reale. Chiamasi infatti lo stile « della parete reale ». In corrispondenza alla sua sobrietà i colori sono serî: prevalgono il bruno, il verde, il rosso, il nero, il violetto mentre è più raro il giallo. E nel quadro centrale della parete i personaggi per le loro proporzioni e per la loro azione prendono il predominio sull'elemento paesistico.

Il quarto stile invece porta all'esagerazione quell'ampliamento illusivo dello spazio per mezzo di prospetti architettonici che si era affermato col secondo stile ed è detto perciò dell'« illusionismo architettonico ». In esso un fantastico giuoco di padiglioni e nicchie sporgenti, di cui volte e soffitti sono sorretti da colonnine vegetali steliformi, inverosimilmente sottili, distrugge in ordine sovrapposto qualunque valore reale della parete. L'artificiosità dell'architettura viene dimenticata difronte al gentile ricamo delle sue forme. Con la natura dello stile si accorda la predilezione piuttosto fastosa per i colori vivi, spesso stridenti nella loro associazione. Quasi che l'aerea architettura fosse immaginata in metallo al bianco delle colonne e delle trabeazioni degli stili precedenti si sostituisce il giallo-oro, talvolta l'oro stesso e gli sfondi risplendono per colori rari: cinabro, zafferano, turchino, porpora. Il terzo e il quarto stile sono sorti nel I secolo d. Cr. ma il quarto godè di maggior favore e durò più a lungo: esso fu il predominante in Pompei nella ricostruzione delle case dal 63 d. Cr., anno del terremoto, al 79 d. Cr., anno in cui la città fu distrutta.

Ma in quest'arte parietale, se importante è la cornice decorativa ed è il più vistoso elemento dello stile, il pregio maggiore rimane sempre alla scena di paesaggio e di figura che essa inquadra. E questa va dall'uno all'altro estremo, dalle scene con figure grandi al vero come quelle del ciclo dionisiaco, che ornano il triclinio della villa « dei Misterii » presso Pompei (fig. 350) e in cui tutto è precisa maestria di linee e di colori che dà compostezza solenne agli atti, sino alle scene con figure in miniatura come quelle degli Amorini al mestiere, che ornano la casa dei Vettii in Pompei (fig. 351), e in cui il rapido tocco impressionistico con cui sono ottenuti corpi e atteggiamenti accresce il brio delle azioni.

Insieme agli affreschi delle tombe etrusche questa decorazione parietale della casa romana è una delle fonti maggiori per la nostra conoscenza della pittura antica una volta che ne sono andati perduti i capolavori originali. Difatti hanno in essi la prevalenza scene mitiche greche e se ne sono volute additare i modelli in opere perdute della grande pittura dal V secolo a. Cr. all'età romana. E in qualche caso ciò potrà essere, ma per apprezzarle al giusto grado nella loro innegabile unità di stile vanno esaminate in sè stesse come un prodotto indipendente, come il frutto di una nuova ispirazione che l'inesauribile mitologia greca ha saputo dare all'arte. Certo in esse v'è la tendenza, ormai predominante nella scena mitologica, alla rappresentazione di uno stato d'animo difronte all'avvenimento anzichè ad un'azione violenta, sia quando in teatralità di gesti prorompe la gioia dei giovinetti ateniesi per l'uccisione del Minotauro compiuta da Teseo (fig. 352) o sono nel viso e nel gesto degli astanti la preoccupazione e il dolore per il sacrificio d'Ifigenia (fig. 353), sia quando Medea, oscura nel volto, medita l'uccisione dei figlioletti (fig. 354) o Eracle con sorpresa ritrova sul Partenio il figlio Telefo allattato dalla cerva (fig. 355). Ma se greca è l'ispirazione dei soggetti — e difatti disarmata era la povera leggenda romana difronte alla ricca mitologia greca tanto è vero che in rari casi appaiono i suoi personaggi, quali Enea ferito, Marte e Rea Silvia, e sono anche di dubbia interpretazione — la composizione delle scene, con tanta ricchezza di sfondi architettonici e paesistici è stata dettata dal gusto romano.

Agli stucchi delle volte e dei soffitti e alle pitture delle pareti si aggiunge per la decorazione della casa romana il mosaico dei pavimenti. Tappeto pietrificato, la sua tecnica certo ebbe origine nell'oriente e nell'Egitto ellenistico. La derivazione ellenistica è dichiarata dal più antico e dal più bello dei mosaici conservati, la battaglia combattuta da Alessandro ad Isso (fig. 356). Pergamo ed Alessandria sembrano essere stati i due centri originarî di quest'arte. Ad Alessandria richiama il grande mosaico di Praeneste con paesaggio nilotico (fig. 359), e in Pergamo l'artista Sosos aveva trovato uno spunto felice per il pavimento a mosaico dandogli l'aspetto di una sala non spazzata (fig. 360) e ponendo in mezzo ad essa una vasca con le colombe (fig. 361). E questa organica coordinazione del soggetto alla sala da decorare l'arte del mosaico la conobbe anche altre volte quando radunò in una specie di quadro di natura morta, gli uccelli, i pesci, i molluschi destinati al banchetto (fig. 357) e vi inserì la scenetta di genere del gatto che arraffa la pollastrella, oppure quando finse il pavimento ridotto a vivaio popolato di ogni sorta di animali marini (fig. 358) cioè rappresentò la riserva inesauribile per la mensa del ghiotto padrone.

Ma se ne togliamo questi esempî il mosaico, essendo soltanto traduzione della pittura in una tecnica più resistente, mancò di un repertorio proprio di soggetti, e così oscillò tra la scena mitica, quale ad esempio l'incantamento dovuto alla musica di Orfeo (fig. 362), e quella reale o simbolica quale l'adunata di dotti nella « Scuola di Platone » (fig. 363). Altre volte durante l'impero e in periodo già avanzato trovarono posto tra i soggetti dei pavimenti a mosaico le figure predilette dal pubblico nella vita di Roma, gli aurighi circensi (fig. 364) e gli atleti (fig. 365). Di tutte le tecniche adoperate da quest'arte decorativa greco-romana quella del mosaico fu la più vitale e fu largamente accolta dal Cristianesimo che dal pavimento la fece ascendere alla parete e le dette il fulgore dell'oro.

Copie in marmo e in bronzo di capolavori greci, riadattamento di alcuni tipi nei pro-

dotti della scuola pasitelica o dell'arte neoattica, scene del mito e scene di genere nelle varie manifestazioni dello stile greco-romano dai vasi agli stucchi, dalle pitture ai mosaici, ecco quanto il gusto di Roma ha creato dal II secolo a. Cr. in giù venendo a contatto dell'arte greca. Nel suo generale indirizzo che tutto si rivolge all'abbellimento della vita privata dalla casa alla suppellettile si rispecchiano le condizioni della civiltà romana salita dalla semplicità repubblicana alla passione del lusso dei nuovi ricchi dominatori del mondo. E quest'arte greco-romana può a seconda dei punti di vista considerarsi assoggettamento greco ai bisogni del Romano oppure moda sopraffattrice che continuava a dettare legge dalla Grecia, ma non è ancora arte originale romana, non è ancora Roma.

IL FORO E IL PALATINO. — Roma è l'impero, è l'arte imperiale, è l'arte messa a servigio di un'idea, per quanto affidata ancora a mercenarie mani greche. Ed essendo arte di affermazione sulla vita fu soprattutto architettura. Non il pennello e la gradina ma il filo e la squadra si addicono al romano che anche con l'arte misura il mondo. Il solo scritto originale della letteratura latina sull'arte è l'Architettura di Vitruvio.

Il greco dell'età classica alza i templi sulla roccia inaccessibile o li confina in solitudini appartate nei santuarî, il romano raccoglie la sua maggiore architettura nel Foro, là dove pulsa febbrile l'attività della vita pubblica. Nessun luogo del mondo aduna nei suoi monumenti la testimonianza di una così grande storia come la valle che si estende ai piedi del Campidoglio e del Palatino e che fu il cuore di Roma, cioè il cuore del mondo. Accompagnano infatti la formazione di un impero: umili alle origini essi segnano col crescere della loro grandezza l'ascensione della potenza romana. Sotto le due colline del Campidoglio e del Palatino, su cui nel corso del tempo si ritrassero in solitudine elevata la maestà degli dèi e la maestà degli imperatori, la valle del Foro restò sempre l'agone tumultuoso in cui il popolo di Roma nel cozzo delle passioni politiche foggiò il suo grande destino.

Chi può sottrarsi al fascino di questa storia operante nel mondo quando dalla sommità della Sacra via (fig. 366) o dal Campidoglio (fig. 367) contempla la selva intricata dei monumenti (fig. 368) da ognuno dei quali si eleva una voce della vita di Roma? L'immaginazione li vede sorgere nella successione gloriosa del tempo e con ognuno risale alla memoria un evento fatale di Roma o la forza conquistatrice di un Romano. Non sono più allora ai nostri occhi ruderi che la morbida romanticheria come un'edera parassita avvolge del fascino delle cose passate e distrutte ma sono segni della potenza inesauribile di Roma se possono metterci ancora nell'animo una gioia così anelante per la sua grandezza. E la gioia è accresciuta nel veder sorgere a poco a poco questa grandezza dalle umili origini.

Una deserta valle acquitrinosa era il Foro allorquando le popolazioni dei colli vicini stabilivano il loro povero sepolcreto laziale sull'orlo settentrionale là dove un giorno sarebbe passata la Sacra via e più tardi sarebbe sorto il tempio di Faustina e Antonino. Per ammaestramento se non per dominio etrusco la valle fu più tardi risanata con la Cloaca Massima che ne raccolse e ne portò al Tevere le acque erranti. E un segno di architettura etrusca rimaneva sulle pendici del Campidoglio il Tulliano, fosse esso in origine una tomba o una conserva d'acqua. Ma di questo carattere paludoso del Foro davano ancora testimonianza in età storica due luoghi legati a fatti leggendarî: il lago Curzio dove si era precipitato in piene armi e a cavallo M. Curzio sacrificandosi per il destino di Roma e la fonte Giuturna a cui avevano abbeverato i loro cavalli i Dioscuri al tramonto del giorno in cui si erano posti alla testa dei Romani nella battaglia del lago Regillo (496 a. Cr.).

Se per questa sua condizione naturale nel Foro non aveva potuto prendere origine la città di Roma tanto è vero che sul Palatino era stata stabilita la città quadrata, già nel Foro per altro la leggenda aveva collocato la tomba destinata al fondatore di Roma ma adoperata per il pastore Faustolo e il Niger Lapis ne indicava il luogo.

Ma appunto perchè posta in mezzo a sei dei sette colli che costituirono la città di

Roma ampliata da Servio Tullio, appunto perchè, incombenti su essa o verso di essa digradanti con le ultime pendici, le facevano corona il Campidoglio, il Palatino, il Celio, l'Esquilino, il Viminale, il Quirinale, la valle del Foro, che non ne era stata la culla, era destinata a divenire il campo della sua vita storica. Fu anzitutto centro di vita religiosa. Qui furono innalzati alcuni dei più antichi altari come quello di Vulcano che ricordava la pace e l'alleanza conclusa tra Romolo e Tazio e alcuni dei più antichi templi come quelli di Saturno (fig. 370), dei Dioscuri (fig. 371), della Concordia. Qui v'erano la Regia, cioè la residenza del Pontefice Massimo, e la casa delle Vestali (fig. 372); i due maggiori sacerdozî di Roma erano stati posti e lasciati nel mezzo della vita cittadina.

Perchè infatti oltre che centro di vita religiosa il Foro fu centro di vita civile. Qui si radunò il Senato nella Curia e il popolo nel Comizio, qui furono i Rostri, la tribuna donde tante delle sorti di Roma furono decise quando spesso scoccò l'attimo dell'azione tra la foga travolgente dell'oratore e il favore acclamante del popolo. E con un crescendo di ampiezza e di elevazione di cui possiamo solo misurare delle soste intermedie nella basilica Emilia e in quella Giulia (fig. 369) e l'apice estremo di arrivo nella basilica di Massenzio (fig. 374), fu creato e rinnovato per sei secoli l'edificio più originale della vita romana che serviva alla giustizia e al ritrovo del popolo, la basilica.

E quando Roma divenne impero, nel Foro furono moltiplicati come templi, come statue, come archi i monumenti di onore agli imperatori. Già Cesare ebbe qui il suo tempio e lo ebbe Augusto: templi vi furono poi innalzati a Vespasiano e a Faustina e Antonino (fig. 373), come più tardi Massenzio qui dedicava il tempio a suo figlio Romolo. Nel mezzo del Foro aveva dominato brevemente la statua equestre di Domiziano, più tardi e più a lungo vi giganteggiò quella di Costantino. Archi vi ebbero Augusto e Tiberio e ancor oggi la distesa monumentale del Foro sembra chiudere il serpeggiare della sua vitale arteria, della Sacra via, tra due archi onorarî superstiti e dominanti, quello di Tito e quello di Settimio Severo.

Ma se l'impero ebbe anche nel Foro in mezzo agli edifici del popolo i suoi monumenti d'onore, esso ascese dal Foro la collina del Palatino per collocare nella più superba elevazione il palazzo del principe quasi come segno della dominazione sul mondo. Su questa collina la leggenda aveva posto la fondazione regia di Roma, la Roma quadrata, e su essa, per un destino che sembra un ricorso, sorse l'emblema dell'impero, il palazzo imperiale. Non con diverso animo di quello con cui si contempla dall'alto la valle del Foro, si alza lo sguardo, dagli avanzi di mura repubblicane che lo contornano alla pendice, verso le possenti strutture ad arcate che hanno servito ad ampliare la terrazza del Palatino per fare più grandioso il palazzo, o ci si aggira tra le ricche rovine ad ognuna delle quali è legato il nome di un imperatore. E nella pianta (fig. 375) e nell'elevato, dagli avanzi del palazzo d'Augusto a quelli di Tiberio (fig. 376), da quelli di Domiziano (fig. 377) a quelli di Settimio Severo (fig. 378) l'ingrandirsi e il rinnovarsi delle costruzioni imperiali fino al momento in cui tutto il Palatino diviene « Palazzo » si segue con la stessa ammirazione storica con la quale nell'avvicendarsi di principi buoni e cattivi, di campagne vittoriose e di ritorni di barbari all'assalto si assiste alla sorte dell'impero. I monumenti infatti nella forma, nella vastità, nell'elevazione sono sempre, al pari dell'avvenimento storico, un segno della civiltà a cui appartengono.

L'ARCHITETTURA CURVILINEA ROMANA. — Ma certo nessun luogo del mondo più del Foro e del Palatino può mostrare nei suoi monumenti come un'arte si affini, si elevi e giganteggi con lo sviluppo della vita civile quale strumento della sua affermazione e della sua diffusione tra le genti.

L'architettura greca non conobbe i problemi e le soluzioni dell'architettura romana perchè non ebbe dinanzi simili esigenze di civiltà a cui provvedere. L'architettura è, sì, nella sua parte più appariscente decorazione esteriore, elemento superfluo di aggiunta che

può talvolta celare la natura e l'importanza della struttura, ma è soprattutto recinzione di spazio, è piano ed elevato. Problemi di spazio non li pose all'architettura greca la sua civiltà: se volle radunare gran folla di popolo in un solo luogo, ad esempio nel teatro, ne lasciò scoperte la cavea e l'orchestra, evitò quindi il problema struttivo. E quando come nel tempio o in altri luoghi di adunanza coprì questo spazio, la sua capacità trovò dei limiti inesorabili nella lunghezza del legno o della pietra da cui poteva ottenere la copertura, perchè legno e pietra potè adoperarli solo in una funzione rettilinea, fosse quella orizzontale della trabeazione, fosse quella obliqua del tetto montante.

Invece essenzialmente problemi di spazio pose all'architettura romana la sua civiltà e questi problemi risolse sostituendo all'architettura rettilinea quella curvilinea dell'arco, della volta, della cupola perchè ha più vasta campata di copertura e modificando di necessità a tale scopo il suo sistema di struttura. Di qui derivano le profonde differenze che esistono tra le due architetture quando noi le esaminiamo nei loro monumenti più originali.

L'architettura greca è pietra o marmo, è blocco connesso a blocco, è lenta cesellatura di una forma perfetta: l'architettura romana è nucleo di cemento, sassi e mattoni, è massa che sembra sia stata colata di getto, è celere elevazione di un segno di dominio. E rimane imponente, anzi sembra più rudemente romana quando il tempo ne ha sgretolato la crosta straniera di marmi e di stucchi, ma non ne ha potuto rosicchiare la robusta ossatura.

L'architettura greca è costruzione esteriore da essere contemplata, è colonnato largo e luminoso ma cella oscura ed angusta: l'architettura romana è vasto ed utile spazio interiore per raccogliere un popolo, è blocco di muraglia che protegge e nasconde; all'esterno sembra nuda ed inaccessibile fortezza, all'interno è respiro ampio di sale grandiose.

L'architettura greca è rigida linearità che gravita con l'intero suo peso, è pianta angolare che pare costretta dallo spazio esteriore: l'architettura romana è arco, è volta, è cupola che libera ascende, è pianta centrata che elastica sembra premere contro le mura incurvandole. Difatti con la volta e con la cupola la sala si eleva ancora più in alto del punto a cui arrivano le mura e par che questo spazio voglia toglierlo al cielo; con l'abside la sala esce dal dritto filo e questo spazio maggiore vuol toglierlo alla terra: ma infrenabile in questa conquista ne cerca ancora dell'altro e lo guadagna con le nicchie nello spessore delle stesse sue mura.

L'architettura greca è soprattutto omaggio alla divinità, è tempio o è luogo di adunanza intellettuale, è teatro: l'architettura romana è anche tempio ed è teatro più vasto, è anfiteatro, ma è soprattutto utile offerta ai bisogni della comunità, è costruzione che vince con la curva lo spazio in estensione e in altezza, è ponte, è acquedotto, è basilica, è terme.

A questi diversi compiti l'architettura romana commisurò i mezzi per il loro raggiungimento. Di necessità li commisurò anzitutto nella struttura.

La tecnica della pietra connessa a pietra, cioè la sua lenta esecuzione che presupponeva il taglio nella cava talvolta lontana, il difficile trasporto, la rifinitura sul luogo, la pesante messa in opera, fu certo conosciuta, per influenza etrusca o per influenza campana, dal Lazio e da Roma e ad essa appartennero le mura di cinta di età repubblicana. Ma queste mura di pietra racchiudevano una città che accanto a pochi edifici pubblici anch'essi in pietra (tufo e peperino) era costituita da case in legno e mattoni crudi.

La pietra poteva essere adoperata o col sistema degli strati aggettanti o già con la disposizione incuneata dei massi, anche per l'arco e per la volta, ma ad un qualsiasi sviluppo di queste due forme in ampiezza e in elevazione era ostacolo appunto la grossezza dei blocchi e d'altra parte la loro stabilità, mancando qualsiasi elemento eterogeneo di coesione tra essi, stava appunto nella loro grossezza, che era insieme obbedienza e resistenza alla legge di gravità.

La struttura a grandi pietre era quindi ostacolo allo sviluppo dell'architettura romana, al raggiungimento del suo scopo che era coprire nei varî tipi di edifici il massimo di spa-

zio interno. L'ostacolo fu vinto quando per geniale invenzione o per graduale trasformazione fu capovolta la tecnica di struttura: all'uso delle grandi pietre con nessun elemento intermedio che legasse le facce di adesione, fu sostituito quello delle piccole pietre tenute connesse da un forte coesivo. Ad un sistema che può dirsi di segmenti ne fu sostituito un altro che è paragonabile a quello cellulare dell'organismo; si crea l'edificio come una sola unità.

Infatti con un conglomerato di schegge di pietra e di cemento, il così detto « opus caementicium » non soltanto fu data saldezza alle fondamenta ma furono elevate le mura. Per costituire la parete liscia si appuntarono nell'amalgama delle pietre che presentassero la loro faccia esterna sul medesimo piano. L'irregolarità del contorno di queste facce i cui intervalli erano colmati da una quantità maggiore o minore di amalgama ha fatto dare a questo apparato il nome di « opus incertum ». Esso è il sistema predominante nell'età sillana, cioè tra la fine del II secolo a. Cr. e i primi decennî del I, ma come risaliva al di là di quest'epoca così restò in uso anche oltre la metà del I secolo a. Cr. Gli tolse il posto un sistema analogo ma più perfezionato: le pietre conficcate nell'amalgama furono fatte a forma di piramidette. Esse, disposte non in file orizzontali ma verticali a contatto per gli angoli, davano l'aspetto delle maglie di una rete, donde il nome di « opus reticulatum ». Questo sistema sorse certo nel I secolo a. Cr. e durò per tutto il I secolo dell'impero, lo oltrepassò perchè, sebbene più raro difronte alla tecnica del mattone sorta nel frattempo e spesso associato ad essa, continua ad apparire fin oltre la metà del II secolo d. Cr.

Se la tecnica dell'« opus incertum » e dell'« opus reticulatum » poteva essere adoperata per edifici le cui mura all'interno e all'esterno nascondessero la loro superficie con un rivestimento di stucchi e di marmi, altre costruzioni che dovevano più fortemente resistere alle intemperie (porte e mura di città, acquedotti, ponti) mantennero come struttura esterna l'apparato di grosse pietre, ma sempre la coesione di esse fu ottenuta con l'interna opera a sacco, cioè con il conglomerato di pietre e cemento, che costituiva l'anima anche degli altri sistemi. E l'opera a sacco con rivestimento in conci squadrati fu tecnica che dagli ultimi due secoli della repubblica ed anche da età anteriore rimase in uso per tutto l'impero.

Ma la tecnica che tolse il primato ad ogni altra fu quella della costruzione col mattone, fu « l'opus latericium ». Ebbe origine etrusca e sorse in età repubblicana, ma fu il materiale tipico di tutta l'età imperiale. Dall'impero lo ebbe e lo conservò l'architettura cristiana ed ogni altra architettura ulteriore. Difronte al candore osseo della struttura in pietra il mattone sembra avere il rossigno vigore della carne viva: nei suoi serrati corsi rettilinei par di scorgere fasci di fibre muscolari. E il mattone ancor più del conglomerato di pietra e cemento fu cellula da cui l'architettura potè trarre ogni composizione. Del conglomerato esso aveva i medesimi pregi della facilità del trasporto e della rapida messa in opera, ma in più univa in sè la duplice funzione di elemento di struttura interna e di paramento esteriore, perchè la parte incastrata e cementata era materiale coesivo e struttivo resistente al pari del conglomerato e l'orlo liscio dava aspetto piano e regolare alla parete, era rivestimento migliore delle pietre e delle piramidette incuneate. Per questo la parete in mattoni potè anche talvolta comparire nella sua nudità senza aggiunta di stucchi e di marmi.

E al mattone fu ancora più facile che al conglomerato ottenere nuovi resultati nella forma e nell'elevazione del muro. Difatti poichè il singolo elemento, per la piccolezza della superficie esposta, non portava con sè di necessità un corso rettilineo della parete, potè meglio rispondere alle esigenze dell'architettura curvilinea sia nella parete come abside e come nicchia, sia nel soffitto come arco, come volta, come cupola.

Trovati i suoi nuovi sistemi di struttura l'architettura romana non ha disdegnato gli antichi ma ne ha mutato il valore. Noi assistiamo infatti in essa ad uno dei più singolari esempî della trasformazione in elemento ornamentale di un originario elemento struttivo divenuto ormai imperfetto o superfluo. Già vedemmo come nell'architettura del tempio dorico si considerino le regole con le gocce, i triglifi, i mutuli come una riduzione ad elementi decorativi

nella costruzione in pietra di quelli che erano stati elementi struttivi nella costruzione in legno. Ora l'architettura romana riduce ad elemento decorativo perfino la colonna e il pilastro che possono considerarsi nella varietà delle loro forme una delle più geniali creazioni dell'architettura greca. Certo, ancora talvolta, nell'imitazione di edifici di origine greca come il tempio, colonna e pilastro compiono la loro reale funzione di sostegno ed essa è loro riservata anche nei colonnati così originalmente usati dall'architettura romana nell'interno dell'edificio come peristilio della casa o ambulacro della basilica, ma nell'esterno di ogni monumento, sia esso la porta della città o l'arco onorario, il teatro o l'anfiteatro, la colonna e il pilastro sono esonerati da questo compito statico, giacchè tutta la gravitazione della struttura passa ai muri o ai montanti degli archi aperti nei muri, e colonna e pilastro rimangono come mostra, incastrati a mezzo nei muri stessi o collocati liberi dinanzi ad essi, in una semplice funzione decorativa. E la trabeazione segue naturalmente la sorte della colonna e del pilastro perchè diviene fascia ornamentale che interrompe la piatta monotonia del muro, la segue perfino il frontone che, in forma triangolare od arcuata e ridotto di proporzioni, diviene timpano al disopra delle finestre o delle nicchie.

Questa riduzione della colonna a funzione ornamentale ebbe anche la più grande influenza sulla scelta dei suoi tipi, sul mutamento delle sue proporzioni, sulle modificazioni delle sue parti. La causa determinante di tali modificazioni fu la maggiore altezza a cui la colonna dovette rispondere per accordarsi con l'elevazione maggiore della struttura degli edifici. Dovendo essa rimanere elemento ornamentale d'incorniciatura, cioè non potendo crescere proporzionalmente di diametro nel suo fusto con l'altezza perchè avrebbe invaso i piani laterali della struttura e avrebbe prodotto un eccessivo aggetto, ha raggiunto l'altezza maggiore con altri mezzi. E per ottenere ciò l'architettura romana ha anzitutto evitato la colonna dorica. Le sue tozze proporzioni, la sua mancanza di base ne impedivano qualsiasi riadattamento allo scopo richiesto dall'architettura romana. Del resto a questo ordine era stata già avversa, come abbiamo avuto occasione di ricordare, l'architettura ellenistica. Quindi l'architettura romana, tanto più che su essa pesava più direttamente l'influenza dell'architettura etrusca, preferì alla colonna dorica la colonna tuscanica, che, pur mantenendo una certa saldezza di proporzioni, aveva negli elementi più varî del capitello, nella base e nella superficie liscia del fusto caratteri che meglio si prestavano ad aumentarne nella realtà o nell'apparenza l'altezza e a coordinarla più organicamente alle proporzioni di struttura degli edifici. Ma la vera colonna dominatrice dell'architettura romana è quella di fusto ionico: la sua sottigliezza viene aumentata con la preferenza data al capitello corinzio e siccome fusto e capitello non sono ancora sufficienti se ne accresce all'occasione l'altezza elevandola su un basamento. E così il capitolo più vario della storia della colonna è stato scritto non dall'architettura greca che pure l'aveva creata come elemento struttivo ma dall'architettura romana che l'ha ridotta ad elemento ornamentale.

Seguire l'architettura romana in questa sua opera di creazione delle nuove forme struttive necessarie alla vita romana e in questa sua trasformazione d'antiche forme struttive in nuove forme decorative dà la stessa sensazione che nella scultura greca, offre l'incessante lavorio intorno all'ideale figura dell'uomo. E torna alla mente la parola di Vergilio già ricordata: « tu o Romano governerai il mondo ». E l'ha governato infatti anche con l'architettura, l'ha governato anche quando l'impero romano per cui quest'architettura era stata creata è morto, perchè, ed è opportuno qui ricordarlo, se l'architettura greca, in qualche periodo di rinascita di forme classiche, ha dato all'architettura posteriore il linguaggio dei suoi elementi decorativi, cioè in realtà l'inutile dell'architettura, dalla romana invece tutta l'architettura umana ulteriore, senza eccezione di sorta, ha ricevuto in eredità le forme e i mezzi della sua struttura cioè l'essenziale dell'architettura.

Se così, riprendendo una nostra immagine, le forme semplici e perfette di decorazione create dall'architettura greca sono state spesso per l'architettura posteriore pari a note

musicali dalle quali poteva essere tratta ogni più varia armonia, i toni fondamentali risonanti dietro tanto arpeggio sono sempre rimasti quelli che l'architettura romana aveva fornito col suo sistema struttivo.

Ma questa di cui abbiamo cercato di cogliere i caratteri peculiari è l'architettura imperiale: prima di giungere ad essa non breve è stato il cammino. Ed i primi maestri per i Romani furono gli Etruschi. Di derivazione etrusca è quella costruzione ai piedi del Campidoglio che è nota sotto il nome di Tulliano (fig. 379). Se in essa, opera del VI sec. a. Cr., v'era già la copertura a volta, questa era stata ancora ottenuta non con la struttura incuneata ma col restringersi dei filari aggettanti delle pietre. Al re di origine etrusca Tarquinio Prisco si attribuiva la Cloaca Massima (fig. 380) che nel Foro raccoglieva le acque defluenti dai colli circostanti: ma se essa non può essere così antica, dal modello etrusco può derivare la sua copertura a volta e lo stesso si dica delle porte ad arco incuneato che si aprivano in un'altra delle costruzioni di età repubblicana, nelle mura della città (fig. 381).

Tuttavia il periodo di Roma che a giudicare dai monumenti esistenti segna il momento di partenza dell'architettura romana verso la sua originalità di struttura è l'età di Silla. Il grande distruttore di uomini fu il grande costruttore di una nuova vita romana e dei monumenti ad essa necessarî.

E nei monumenti di età sillana noi vediamo già apparire quella struttura unitaria a piccoli blocchi cementati, quella architettura curvilinea dell'arco e della volta, quella riduzione della colonna e del pilastro a elemento ornamentale che costituiscono i tratti originali dell'architettura romana. Si riscontrano infatti nella sua grandiosa ricostruzione del tempio della Fortuna Primigenia in Praeneste (fig. 382). E sillano è il Tabularium in Roma (fig. 383) che ha volte all'interno e mostra di pilastri e colonne all'esterno come cornice degli archi.

Abbiamo visto l'arco e la volta adoperati nelle mura della città, nei templi, negli edifici della vita pubblica: appare quindi logico e conseguente che dall'età di Silla in poi si assoggetti a questi caratteri dell'architettura romana ogni altra costruzione e che nell'età di Augusto essi si presentino già con mirabili esemplari tanto nel sontuoso edificio destinato al divertimento del popolo come fu il teatro di Marcello (fig. 384) quanto in quello grandioso destinato agli usi della flotta come fu la cisterna sopra il capo Miseno, ancora oggi esistente in Bacoli sotto il nome di Piscina Mirabilis (fig. 385).

Dagli elementi della sua vita religiosa e civile, dall'incontro del mondo romano con il mondo greco, dal corso fatale della sua storia che dalla valle del Foro ha sollevato la piccola repubblica ai fastigi dell'impero sul colle del Palatino, dai nuovi strumenti di dominio che questa storia ha richiesto anche all'architettura abbiamo cercato di raccogliere tutti i dati per renderci ragione della posizione che lo spirito di Roma prende di fronte all'arte. Ed ora dobbiamo seguirne il corso. Trattandosi di arte imperiale non è corso diviso aritmeticamente per secoli, è corso distinto per dominazione di principi. E per quanto non ci sfugga l'arbitrio di questa come di ogni altra divisione giacchè con la morte di un imperatore e con la fine di una famiglia imperiale non mutano improvvisamente gli scopi e le forme dei monumenti, tuttavia questi periodi corrispondono in modo approssimativo ad atteggiamenti generali e caratteristici dell'arte romana e ne segnano i punti salienti del suo corso.

Ancor meno che per l'arte greca non è corso regolare di evoluzione e di decadenza, è successione di azioni e di reazioni, di impulsi nuovi e di arresti, è tramonto di alcune forme di arte, è alba di forme nuove. E nell'esame dell'arte di Roma non deve far velo l'errata valutazione che, sotto il peso di pregiudizî inveterati ed angusti sul carattere e sulla vita dei singoli principi, portiamo nell'esame della sua storia. Come dopo il periodo aureo degli Antonini non è in decadenza l'impero sotto i Severi non può dirsi in decadenza un'architettura che crea le terme di Caracalla, e come è grande ancora l'impero sotto Costantino è grande un'architettura che in quei medesimi anni eleva la basilica di Massenzio.

Non è adunque l'arte romana, presa nel suo complesso, un'arte che ascende e che discende, ma è arte che commisura in ogni tempo le sue forme ai bisogni e agli ideali dell'impero. E così nel periodo giulio-claudio (48 a. Cr.-68 d. Cr.), dopo che l'età sillana ha fissato i tratti caratteristici dell'arte romana, quest'arte sia nell'architettura sia nella scultura sempre più elimina gli elementi ingombranti della tradizione idealistica greca in un'istintiva ricerca di originalità che le deriva dal suo senso tutto romano della realtà. Il periodo flavio (69-96 d. Cr.) e quello che va da Nerva a Commodo (96-193 d. Cr.) segnano l'assetto e l'equilibrio raggiunto in questa ricerca: romana ed imperiale è nelle sue forme il monumento architettonico, romana ed imperiale nei soggetti e nelle forme è l'opera della scultura che lo adorna e che impone con più chiaro linguaggio ai popoli l'ammirazione e la devozione per le opere del principe in pace e in guerra. Con il periodo che va da Settimio Severo a Costantino (193-337 d. Cr.) l'equilibrio si spezza ma se più impacciata e confusa è la parola della scultura che ha minori trionfi di armi da vantare, più solenne e grandiosa è quella dell'architettura che sempre più deve corrispondere ai bisogni e alle esigenze del non diminuito impero. Seguiamo ora dunque nei suoi particolari questa storia delle forme dell'arte che come sempre è storia dello spirito.

ARTE ROMANA DELL'ETÀ GIULIO-CLAUDIA (48 a. Cr.-68 d. Cr.).

Nel 48 a. Cr. Giulio Cesare vince Pompeo a Farsalo e riceve dal senato dittatura, consolato e potestà tribunicia insieme. Sostanzialmente è fondato l'impero romano. L'opera militare, politica e civile di Ottaviano non è che il logico e fatale svolgimento di quella di Cesare. Il titolo di Augusto che egli riceve è titolo di supremazia come quello di Imperatore che aveva ricevuto suo zio. E quando con Tiberio, figliastro di Augusto, sale al trono la famiglia claudia, essa è l'erede e la continuatrice dell'opera di governo della famiglia giulia. Giustamente quindi dall'una e dall'altra prende il suo nome questa prima età che ha il suo termine con l'uccisione di Nerone (68 d. Cr.)

Per l'arte romana è il periodo della sua prima affermazione imperiale: lo è in Roma, lo è in Italia, lo è nelle vicine province dell'impero.

ARCHITETTURA. — Con forme caratteristicamente romane ci si presenta prima di ogni altra l'architettura e con uno dei monumenti più significativi: l'arco onorario. Volle che l'edificio d'onore eternasse la forma dell'arco di trionfo sotto cui era passato il duce vittorioso. E nessuna età posteriore vide in tanti luoghi d'Italia sorgere archi quanti ne vide l'età augustea. Collocato nella città costiera come l'arco di Rimini (fig. 386) a cavaliere tra due vie d'Italia, la Flaminia e l'Emilia, o innalzato contro il candore delle Alpi all'opposto estremo come l'arco di Susa (fig. 387), esso nell'alto e ben disegnato fornice a volta e nell'applicazione ornamentale delle colonne presenta due dei tratti distintivi dell'architettura romana. Ed è omogenea architettura originalmente romana anche se nell'uno i medaglioni con teste sporgenti ai lati del fornice richiamano ad una tradizione etrusca e nell'altro l'esecuzione del fregio figurato è stato lasciato alle inesperte mani di un marmorario provinciale.

Pari all'arco onorario per struttura e decorazione è in quest'epoca la porta di bella e larga arcuazione che viene aperta nel giro delle nuove mura delle città, come a Fano (fig. 388) e a Trieste (fig. 389).

La semplice e sobria architettura dell'età giulio-claudia come nell'edificio in onore dell'imperatore si ritrova nell'edificio in onore della divinità, nel tempio. Non è possibile dire quando nel tempio italico di origine etrusca alla costruzione in argilla e in mattoni crudi si sia sostituita parzialmente o per intiero una costruzione in pietra e in muratura. Certo già, come mostrano i ricordati avanzi del tempio della Fortuna Primigenia in Praeneste, tale costruzione

doveva essere divenuta corrente nell'età di Silla. E a quest'età, anzi più precisamente al principio del I secolo a. Cr. si riporta il primo tempio in pietra ben conservato che è quello detto di Ercole in Cori (fig. 390): se dorica è la sua trabeazione d'altra parte la pianta con ampio vestibolo è italica e italiche sono le colonne nei loro elementi tuscanici del capitello e della base come anche già nella sottigliezza del fusto e nel vasto intercolumnio.

E non v'è tempio del periodo augusteo, vale a dire della seconda metà del I secolo a. Cr. che, pur attraverso le forme architettoniche tolte dall'arte greca, non introduca qualche tratto originalmente romano: ricordiamo l'ampio vestibolo e le colonne incastrate come elemento ornamentale nelle mura della cella nel tempio d'ordine ionico detto della Fortuna Virile in Roma (fig. 392), la forma circolare, tradizionale nel culto romano per alcune divinità, dei due templi d'ordine corinzio erratamente detti di Vesta, l'uno in Tivoli (fig. 391) e l'altro in Roma (fig. 393), la colonna già sottile ma resa più alta da uno zoccolo sottostante alla base nel tempio corinzio detto di Minerva in Assisi (fig. 394). E il tempio di Marte Ultore in Roma (fig. 395), tempio augusteo per eccellenza perchè promesso al dio da Augusto dopo la battaglia di Filippi, oltre ad alcuni caratteri romani nella disposizione e nella forma del colonnato corinzio aveva nell'abside curvilinea del fondo un tratto singolare che spezzava la rigida linearità tradizionale nella forma del tempio rettangolare.

Archi, porte di città, templi, sono questi i monumenti del periodo augusteo che mostrano in qual modo l'architettura romana si affranchi o nel tutto o nei particolari dalla tradizione greca. Ma non sono i soli: spesso ad essi si aggiunge un edificio di origine greca come il teatro — e lo abbiamo già ricordato per il teatro di Marcello — o un edificio di creazione romana come l'anfiteatro. E sempre o nella struttura o nella forma data alle aperture o nelle loro decorazioni v'è il segno che rivela il lavorio in atto di questa originalità romana. Non si può negarla dinanzi ai monumenti di Aosta di cui gioiello intatto rimane il suo arco onorario (fig. 396) e dinanzi a quella porta Palatina di Torino (fig. 397) in cui non si sa se più ammirare la perfetta struttura in mattoni o l'imponenza del prospetto tra le torri poligonali o l'elegante distribuzione delle aperture arcuate e rettangolari dentro la loro semplice incorniciatura. E vi sono state città fortunate come Pola che del periodo augusteo hanno conservato i tre monumenti tipici e con caratteri particolarmente romani: il tempio (fig. 398), l'arco (fig. 399), l'anfiteatro (fig. 400).

Ma l'architettura curvilinea ebbe negli archi e nelle porte delle mura, nella pianta e nell'abside dei templi un'applicazione che pare più di bellezza che d'utilità, trovò invece la sua manifestazione veramente romana, sociale ed imperiale insieme, in quelle costruzioni che furono provvidenze per i soggetti e che servirono a legarli per bisogno e per gratitudine allo stato. Solo infatti all'architettura curvilinea fu dato domare l'acqua terrestre, fu dato sorpassarla col ponte e deluderla quando traversava dispettosa la via, fu dato coll'acquedotto imprigionarla a monte e liberarla a valle, fresca e zampillante dentro la città, quando era capricciosa e fuggente ribelle. Certo non fu volontà singola di uomini se Roma nacque e crebbe sulle sponde di un largo e profondo fiume e in mezzo ad una vasta ed arida pianura, ma fu volontà dei Romani, del loro senso pratico e reale se con ponti ed acquedotti vinsero l'ostacolo dell'acqua troppo vicina e dell'acqua troppo lontana. E dalla loro città quest'opera provvidente la estesero a tutta Italia, a tutte le province dell'impero.

Anzi solo il ponte in costruzione permise ed essi di rendere sicura e stabile la continuità della strada, perchè il viandante non dovè più temere così le piene travolgenti degli stretti e ruinosi torrenti e non dovè attendere la magra per guadare la sassosa fiumara. E la stessa ammirazione degli antichi, che riconobbero nella cloaca, nella strada, nell'acquedotto una giusta superiorità dell'architettura romana sulla greca, ci afferra quando sul placido specchio che volge al mare vediamo accavallarsi il ritmo dei bassi archetti del ponte di Rimini (fig. 401) o quando contempliamo l'ardito slancio del ponte di Narni (fig. 402) sulla montana acqua spumosa, quando seguiamo la pittoresca fuga degli archi del-

l'acquedotto Claudio (fig. 403) nella deserta campagna romana o quando sull'orlo della città leggiamo nelle iscrizioni della superba mostra di « Porta Maggiore » (fig. 404) quante acque e per quanta distanza fossero state portate in Roma. E opere eterne come Roma eterna esse ci appaiono se pensiamo che la violenza delle acque del Tevere per due millennî non ha potuto aver ragione della resistenza dei ponti urbani e che se spezzata è la continuità armoniosa degli acquedotti tale distruzione non la volle il tempo ma l'inimicizia degli uomini che in oscure età da principio tolse con l'interruzione l'acqua alla città assediata e poi abbandonò le frantumate membra alla facile scarnificazione di chi predava materiali per costrurre.

Civiltà di vita dicemmo la civiltà romana e destinata ai bisogni della vita vedemmo la sua architettura. Non può infatti competere col ponte e con l'acquedotto il monumento destinato alla morte, il sepolcro. Se pittoreschi appaiono ancor oggi i ruderi delle tombe che fiancheggiano le vie antiche fuori della città, particolarmente quelli della via Appia (fig. 405) e se in essi troviamo naturalmente applicate in successione di tempo quelle tecniche che hanno costituito l'originale struttura dell'architettura romana, il monumento funerario per la sua stessa destinazione non fu chiamato di solito a risolvere problemi di spazio e di elevazione. Solo quando col mausoleo imperiale più che un edificio sepolcrale crea un monumento onorario, al quale egualmente spettò di vantare il nome di Roma e dell'Impero, l'architettura ritrova la sua grandiosità. Del resto alla forma del mausoleo imperiale avevano fornito il modello delle tombe d'età anteriore, come quella di Cecilia Metella (fig. 407), che ripetevano l'aspetto della primitiva casa latina, della capanna circolare.

Ma l'architettura sepolcrale romana trovò anche altre volte un suo accento di originalità quando con la tomba volle vantare per i superstiti la vita del defunto come nel caso di M. Vergilio Eurisace che innalzò col suo sepolcro alla gloria di edificio d'arte il forno da cui aveva tratto la ricchezza (fig. 406). A quest'idea di colpire l'immaginazione col grandioso e col singolare, di apparire un piccolo Faraone dormente sulla sponda del Tevere se non sulla sponda del Nilo si deve anche la tomba di Caio Cestio (fig. 408): ma la sua piramide che è la più infantile delle architetture perchè racchiude il minimo di spazio col massimo di struttura, sembra una inutile ed impotente sfida all'architettura romana, che proprio tendeva all'opposto.

SCULTURA. — In atto di affermare la sua originalità e quindi di liberarsi dal peso della tradizione greca ci è apparsa l'architettura dell'età giulio-claudia: i medesimi caratteri ha la sua scultura.

Se meno scarsi fossero i monumenti di età repubblicana forse ci sarebbe possibile cogliere nel suo divenire questa originalità, ad ogni modo essa è già presente con alcuni caratteri sostanziali nella scultura del periodo augusteo. Ma per comprenderla nei soggetti e nelle forme bisogna contrapporre la sua concezione a quella della scultura greca. Salvo l'eccezione del fregio del Partenone, tutta la scultura decorativa greca degli edifici pubblici aveva vissuto del soggetto mitico. Ed appunto perchè era mitico, perchè apparteneva ad un'umanità superiore e lontana nel tempo, esso è fuori della realtà. Ne è fuori la figura in se stessa che si spoglia della veste terrena ed appare nella nudità eroica. Ne è fuori la scena perchè si svolge in uno spazio vuoto, anzi sembra concepita fuori dello spazio. La sola figura umana è la misura di esso e lo occupa per intero, lo occupa anche in altezza perchè in piedi, seduta, a cavallo, giunge fino all'orlo superiore della lastra (isocefalia). Ed anche quando nel fregio del Partenone tenta la rappresentazione di una cerimonia reale col corteo panatenaico, la scultura nelle forme e nella disposizione astrae dalla realtà, ne fa una rassegna ideale di fanciulle, di magistrati, di giovani portatori, di guerrieri sui carri, di cavalieri, che poteva servire per ogni età tanto essa era fuori delle contingenze reali.

E quest'arte mitologica, appunto perchè deve rappresentare solo giovani e uomini nella pienezza della loro forza fisica, donne nel fiore della loro bellezza, ignora le altre età

umane e solo tardi volge l'attenzione al bambino. Inoltre come fa astrazione dall'ambiente naturale, isola la scena anche dagli altri uomini. La scultura mitologica greca conosce soltanto figure di attori, perchè attori per la loro forza protettiva sono anche gli dèi che talvolta assistono all'impresa eroica. Gli spettatori umani sono esclusi, essi sono soltanto quelli reali che esistono fuori della lastra. Così manca alla scena greca l'affollamento. Anche quando, come nei combattimenti mitici, le figure si stringono, si aggruppano, l'azione rimane bene scandita in episodî isolati. Solo il fregio del Partenone ha nel corteo, soprattutto nei cavalieri, questo segno reale dell'incalzarsi della massa, ma rimangono sempre figure di attori e non di affollati spettatori.

Diverso invece fu il compito che alla scultura romana fu posto dai suoi soggetti nella decorazione dei monumenti. Non mitologia propria essa aveva, tanto più che leggenda anzichè mitologia apparivano le origini di Roma e non mitologia ma rappresentazione della realtà le richiese l'idea imperiale della quale fu strumento d'affermazione. Nel campo religioso, già fin dal periodo repubblicano, ciò che la interessava non era la figura degli dèi ma la scena del sacrificio con la quale si cercava la protezione della divinità. E la scena di sacrificio non manca in nessun monumento onorario.

La realtà romana adunque è già in questo soggetto religioso: all'azione o alla presenza degli dèi preferisce l'onoranza agli dèi. E se essi talvolta appaiono in persona lo è in scene simboliche o in atto di assistere i loro protetti: scendono in mezzo all'umanità per farne parte.

Ma ciò che attrasse l'arte romana fu soprattutto la narrazione storica dell'avvenimento. In contrasto con il rilievo mitologico greco riconduce quindi l'uomo nella realtà, rappresenti essa il sacrificio o l'allocuzione imperiale, la donazione o il combattimento.

Per ricondurlo nella realtà copre anzitutto la sua nudità eroica, lo ammanta nella toga. Se tanta ricchezza di togati noi vediamo dall'arte di Augusto in poi questo certo si dovrà all'onore in cui egli aveva voluto rimettere l'abito nazionale, ma sono togati nell'arte oltre che nella vita perchè solo una figura in abito reale poteva essere concepita dall'arte romana. E a questo senso della realtà si deve se la scultura romana nell'ampia massa del panneggiamento ha raggiunto spesso un'espressione non inferiore a quella della scultura greca.

La scultura romana come dà alla figura la sua veste terrena le ridà anche la sua età. Soprattutto fa posto nella rappresentazione alla figura del bambino. Lo vede e lo riproduce come parte della famiglia, come « prole romana ». Esso appare tenuto per mano dalla madre o attaccato alla toga del padre, o schierato accanto ad essi con impettita dignità se fa parte di una solenne assistenza; famigliarmente issato a cavallo sulle spalle del genitore sovrasta invece la turba se si tratta di un'adunanza di popolo.

E come ripone l'individuo nel suo primo nucleo di vita civile, nella famiglia, la scultura romana lo ripone in mezzo all'umanità nel più vasto complesso della vita sociale, lo ripone in mezzo alla folla. Le azioni che essa rappresenta, appunto perchè sono azioni della realtà, non presuppongono soltanto degli attori ma anche degli spettatori e gli uni e gli altri sono mescolati nella medesima folla sì che talvolta è difficile distinguere nettamente la loro funzione. Il rilievo storico romano unisce sempre nella stessa opera i due fondamenti dell'impero della cui forza vuole essere affermazione figurata: l'imperatore e il popolo. Se l'imperatore domina individualmente o come sommo pontefice che assiste al sacrificio o come duce in guerra o come elargitore di provvidenze, intorno a lui si affolla il popolo come magistratura dello stato, come esercito, come plebe. E la massa si stringe e si accalca per dar quasi l'impressione del numero e della forza del popolo romano.

Dopo aver ricollocato l'individuo nella sua veste, nella famiglia, nella società, la scultura romana con l'ultimo passo verso la realtà lo ripone nell'ambiente naturale. Fa cioè dell'individuo il misuratore dello spazio. E prima di ogni altra cosa introduce nel fondo l'edificio. Il Romano, creatore di così grandiosa architettura, non poteva concepire una folla che non si muovesse dinanzi alle arcate delle basiliche ed ai colonnati dei templi. Introduce

poi anche l'elemento naturale, l'albero, il bosco, il fiume, ma non quale abbellimento del fondo, bensì quale elemento determinante della scena.

Ed il rilievo storico romano non si contenta di ricondurre nella realtà la figura dando ad essa la sua cornice esteriore cioè immergendola nello spazio: la vuole riporre anche nella reale successione del tempo. E rappresenta quindi soltanto un determinato avvenimento, quello che è accaduto in un preciso istante. Ma la realtà della vita non è solo un istante; ogni avvenimento è l'anello di una catena di avvenimenti precedenti e seguenti e l'arte romana si induce a rappresentare la continuazione dell'azione nei suoi momenti successivi.

Non solo riponendo la figura e la scena nello spazio e nel tempo l'arte romana ha rivelato la sua istintiva tendenza per la rappresentazione della realtà. Essa ha compreso che la realtà vissuta dagli uomini, oltre che movimento del corpo nello spazio, è movimento dell'anima che si riflette nel volto e nel gesto, è espressione di sentimento. Difficile era stata per l'arte greca la via per giungere a questo: solo nel IV secolo a Cr. l'espressione del volto era divenuta il problema centrale dell'arte e di là l'aveva ripreso tutta l'arte dell'ellenismo. L'arte romana invece giunse a quest'espressione più rapidamente e toccò più alta vetta.

Ma non mai la realtà basta ad esaurire nell'arte tutte le aspirazioni di un'epoca e di una civiltà. Non è possibile frenare la fantasia che sempre e in ogni caso mira al di là della realtà. V'è un bisogno dell'ideale e dell'astrazione che si impone alla mente più pratica e più raziocinatrice. Ora l'arte romana aveva bandito tutto ciò che potesse dare alle figure un aspetto ideale fuori dello spazio e del tempo, aveva ignorato gli eroi, aveva ridotto l'intervento degli dèi, ed ecco che da un'altra parte torna ad affacciarsi ad essa questo bisogno dell'astratto, questo bisogno di qualche cosa che fosse superiore all'umana contingenza, che rappresentasse lo stabile e il continuativo, e con un contrasto che par quasi irrazionale, in mezzo a tanta realtà di vita introduce largamente le personificazioni simboliche. Fa ad esse un posto che l'idealistica arte greca non aveva mai loro concesso perchè Nike, Eirene, Hypnos, Thanatos erano stati, sì, per i Greci Vittoria, Pace, Sonno e Morte ma avevano avuto più il carattere di dèi che di personificazioni, come dea della terra non personificazione di essa era stata Ge, e solo con l'ellenismo si era fatta strada nell'arte la personificazione naturale dei fiumi e delle città. Ora invece nell'arte romana entrano le personificazioni come tali e non come divinità: è la personificazione della città di Roma, della terra d'Italia, delle regioni dell'impero, è la personificazione del Popolo Romano, è la personificazione della Virtus e dell'Honos. E se non nel rilievo storico, nell'arte monetaria, così inesauribile nelle sue invenzioni, ogni qualità dell'anima che possa rappresentare la grandezza del popolo romano o dell'imperatore, ogni rapporto della loro vita comune che abbia determinato avvenimenti importanti per l'impero trova la sua personificazione: può essere la Salvezza, la Speranza, la Felicità dei tempi, la Concordia dei soldati, la Fortuna del ritorno, la Clemenza dell'imperatore, la Fedeltà del popolo. E così sull'arte romana quasi a velarne la sua ricerca della realtà che alla lunga potrebbe apparire arida e fredda cronistoria si libra questa vasta ala dell'idealismo simbolico, e quando ad esempio dinanzi alla quadriga dell'imperatore tra la folla dei littori vediamo marciare la dea Roma sentiamo la profonda significazione di quest'aggiunta irreale perchè era nell'intenzione dell'artista indicare che se quel rilievo storico celebrava un determinato avvenimento, il trionfo di un imperatore, esso si doveva ad una potenza superiore all'umana, alla potenza secolare di Roma. Non adunque l'arte romana poneva l'azione dell'uomo fuori del tempo come l'arte greca ma dall'istante presente la profondava nell'immensità dei tempi passati e così, anche attraverso la personificazione simbolica, rientrava nella realtà.

Ad una ad una abbiamo enumerato le caratteristiche generali del rilievo storico romano. Ma esse non appaiono tutte contemporaneamente e non sono tutte acquisto della prima età. Perciò appunto possiamo distinguere una scultura del periodo augusteo e del

periodo claudio da quella dell'età seguente, e possiamo registrare ciò che essa già possiede e ciò che ancora le manca.

La scultura augustea ha la sua splendida manifestazione nell'Ara Pacis Augustae. Fu questo il monumento onorario che il Senato volle consacrato ad Augusto dopo le prospere imprese di Spagna e di Gallia. La sua decorazione figurata presentava esternamente su due lati del recinto l'avvenimento reale della dedicazione dell'ara: intorno all'imperatore si aggruppavano nell'assistenza come folla togata i sacerdoti e i personaggi della famiglia imperiale (fig. 411), i magistrati e i senatori (fig. 412). Negli altri lati due riquadri avevano soggetti attinti alla più antica leggenda latina giacchè nell'uno sembra che vi fossero i Gemelli allattati dalla lupa e nell'altro v'era il sacrificio della scrofa compiuto da Enea (fig. 410), due riquadri invece introducevano l'elemento simbolico con la figurazione della Saturnia Tellus (fig. 409) e forse con quella di Roma. Nella scelta dei soggetti noi abbiamo già dunque se non l'unione nella medesima scena la giustapposizione sullo stesso monumento del fatto reale e della figura simbolica. E al pari dei soggetti le forme si annunciano quali romane. Se l'elemento paesistico nel fondo non v'è ancora nella scena reale dell'assistenza alla dedicazione dell'ara v'è già nei due riquadri con il sacrificio di Enea e con la personificazione della Saturnia Tellus. Se il sistema greco di far giungere fino all'orlo della lastra le teste di tutte le figure è conservato ancora nei rilievi della dedicazione dell'ara, una specie di prospettiva spirituale di dignità ha fatto rappresentare negli altri riquadri i Genî delle acque più piccoli della Saturnia Tellus e gli assistenti al sacrificio di più breve statura di Enea, cosicchè già v'è al disopra di queste figure una certa vastità spaziale. E se nei volti non soltanto delle figure simboliche e leggendarie ma anche di quelle reali v'è una finezza ideale di tratti che par derivata dall'arte greca e si fa valere anche nei personaggi della famiglia di Augusto, romana, esclusivamente romana è la ricca trattazione del panneggiamento che rende l'abbondevole ampiezza della toga, come romano è anche l'aggruppamento serrato delle figure che dà la sensazione della folla stretta intorno all'imperatore e romana è la presenza dei fanciulli. Con l'Ara Pacis la scultura è adunque nelle medesime condizioni dell'architettura contemporanea: le forme greche, là dove le accoglie, le asserve già alla nuova concezione romana.

E che questo sia nello spirito dei tempi, che tutto ciò non appartenga solo alla grande arte monumentale lo mostrano le opere della glittica e della toreutica che rivelano anche come la glorificazione imperiale attraverso esse si diffondesse in più vasta e diversa cerchia di gente. Così la gemma con il trionfo di Tiberio per le vittorie sui Pannonî (fig. 413) e l'altra con la partenza di Germanico per l'oriente (fig. 414) ci presentano la medesima unione dell'elemento reale e dell'elemento simbolico, ed in più il senso della vita romana anzichè darlo con la libera folla del popolo serrato intorno all'imperatore lo rendono evidente col gruppo dei barbari vinti ed accasciati al disotto del generale vincitore. Lo stesso è per le coppe di argento di Boscoreale in cui Augusto riceve l'omaggio dei barbari sottomessi (fig. 415) e Tiberio trionfa per la vittoria sui Pannonî (fig. 416). L'implorazione dei barbari inginocchiati, il passaggio del carro trionfale, il sacrificio di grazie, i soggetti tipici che più volte torneranno nell'arte imperiale romana già sono in queste tazze e se v'è ancora l'ideale delicatezza greca dei volti non v'è più la greca mancanza dello spazio al disopra delle figure giacchè sulle loro teste si elevano i fasci dei littori o i rami di alloro.

Ma per quanto una più reale rappresentazione della figura nello spazio appaia già raggiunta allora da queste opere dell'arte minuta non sembra che fosse ancora salita alla grande arte monumentale cioè al rilievo storico decorativo degli edifici. Infatti in alcuni rilievi che dovrebbero appartenere ad un monumento onorario di Claudio e che presentano scene di sacrificio (fig. 417-418), se è stato fatto un passo ulteriore rispetto ai rilievi dell'ara Pacis giacchè per la prima volta all'azione è dato uno sfondo architettonico, le figure d'altra parte giungono sino all'altezza degli edifici, cioè sino all'orlo superiore della lastra,

mantengono quindi con una singolare e perturbante assenza di proporzioni l'isocefalia dei rilievi augustei.

Per completare questa rapida esemplificazione della scultura a rilievo di età giulio-claudia, cioè per dimostrare come da per tutto cerchi di affermarsi, attraverso oscillazioni e differenze tra le forme delle figure e la loro rappresentazione spaziale, il senso realistico romano, vengono qui riprodotti in contrapposizione tra loro il frammento di un altro monumento onorario, che con la sua bireme (fig. 419) dai trionfi in terra ci porta alle vittorie romane sul mare, ed un'insegna di bottega rappresentante un negozio di ricami (fig. 420): qua tutto è reso con quella meticolosa cura dei particolari che l'altro artista aveva posto nel riprodurre gli elementi struttivi e ornamentali della nave da battaglia.

Accanto al rilievo storico, che è affermazione romana della realtà della vita, è vanto della scultura il ritratto, la cui forza d'ispirazione scaturisce da un medesimo senso della realtà. Difficile e contrastato è il problema delle origini. Si vuole che sia derivazione diretta del ritratto etrusco, ma oltre che in questa derivazione e nell'influenza più o meno diretta che potè venirgli dal ritratto ellenistico esso potè trovare, come abbiamo già ricordato, il terreno più propizio per l'avviamento ad un carattere naturalistico in un costume della civiltà romana, nell'uso delle famiglie patrizie di conservare nell'atrio della casa le « imagines maiorum » in cera. Senza adulazione idealizzatrice già ci appaiono i coniugi romani in un gruppo funerario di età augustea (fig. 421) e ancora più vivi di realismo sono a pochi decennî di distanza i ritratti di Paquio Proculo e sua mogiie (fig. 422).

Tuttavia questa realtà che non cela e non affina, ma che rende insieme l'espressione dell'anima e il particolare caratteristico dell'acconciatura, piace ancora più di coglierla nei ritratti dei grandi personaggi storici che non hanno per noi volti d'ignota esistenza come questi pacifici coniugi urbani o provinciali ma che tentano anzi la nostra curiosità sempre ansiosa di constatare se azioni e pensiero si riflettano come movente e come effetto nei tratti carnali dell'uomo. Così sembra a noi di scorgere nella testa di Cesare (fig. 423) la sua tenace volontà di carattere e la sua saldezza di animo e nella testa di Agrippa (fig. 424) quel cupo aspetto che rende insieme la sua lealtà e la sua fierezza. Così Augusto ci appare freddo e sicuro principe quando è loricato imperatore nell'atto dell'allocuzione ai soldati (fig. 425), nobile e grave genio della stirpe sua e della stirpe romana quando invece il suo volto sofferente riluce con singolare pallore di mezzo al velame della toga (fig. 426). E attraverso i comuni tratti della gente claudia cerchiamo e ritroviamo la pienezza gaudente di Tiberio (fig. 427) e la torva selvatichezza di Caligola (fig. 428), la sospettosa concentrazione di Claudio (fig. 429) e l'ostentata severità di Nerone (fig. 430). E se principi buoni e cattivi la scultura romana senza timore e senza riverenza ha reso sempre nella precisione talvolta dispiacevole dei loro tratti è questa ancora una prova del senso della realtà da cui era governata. Quella iattanza di nume sovrano e quella bellezza apollinea che Lisippo aveva dato al suo Alessandro l'arte romana non credette necessario di darle a questi principi che pure avevano impero maggiore del Macedone. E se appunto sotto l'influenza greca talvolta l'imperatore fu rappresentato in aspetto di Giove e nella nudità divina, l'idealizzazione non osò salire sino al volto e tanto più allora contrasta la realtà romana del ritratto con questa convenzionale nudità o mascheratura greca.

Se la scarsezza dei monumenti conservati di età repubblicana ci impedisce di distinguere esattamente quanto dell'arte di età giulio-claudia deriva da essa, quest'arte per altro appare già padrona di quasi tutti gli elementi che costituiscono l'originalità dell'arte imperiale. La tradizione greca pesa ancora sulle forme e pesa anche sui soggetti nel campo di quell'arte decorativa degli stucchi, delle pitture, dei mosaici che abbiamo detto di stile greco-romano, ma quelle altre arti che non servono all'abbellimento frivolo della vita bensì all'utilità di essa e all'affermazione dell'idea imperiale, cioè l'architettura e la scultura, presentano già

i loro caratteri originali romani, come arco onorario e come ponte ed acquedotto, come rilievo storico e come ritratto.

ARTE ROMANA DELL'ETÀ FLAVIA (69-96 d. Cr.).

Dopo i brevi e tempestosi regni di Galba, Ottone e Vitellio salì all'impero la famiglia flavia. Per dieci anni governò il saggio Vespasiano, solo per due l'ottimo Tito, per più di quindici il pessimo Diocleziano. Fu principato di troppo breve durata perchè, anche concessa ai principi una parte determinante nello sviluppo dell'arte, possa quest'età considerarsi profondamente differente da quella che l'ha preceduta e da quella che la seguì. Ma siccome la sorte ci ha conservato di essa monumenti cospicui che segnano un progresso ulteriore sull'arte giulio-claudia ed annunciano quella traianea, l'arte flavia può realmente essere considerata a sè come una delle fasi culminanti dell'arte imperiale romana.

ARCHITETTURA. — Certo ad assegnarle un carattere individuale e dominante ha contribuito più di ogni altro quella mole dell'anfiteatro Flavio (fig. 431-432) nella quale non si sa se più ammirare la saldezza della struttura, la grandiosità delle proporzioni, la magistrale incorniciatura architettonica del suo prospetto. Se l'anfiteatro, questo raddoppiamento del teatro, è originale creazione nell'architettura romana in obbedienza a quel suo carattere che tende a chiudere il più vasto spazio interiore, spazio maggiore e con più elevata costruzione non era stato mai recinto in età anteriore. Gli anfiteatri di Pozzuoli, di Pompei, di Pola avevano dovuto servire ai bisogni di una piccola città provinciale: l'anfiteatro Flavio, che Vespasiano iniziò e Tito portò a compimento, poteva invece offrire posto agli spettatori della città imperiale. Anche essendo arbitraria applicazione posteriore, solo il nome di «Colosseo» sembra appropriato all'opera gigantesca. E come in essa l'architettura romana si fa valere originalmente con la recinzione del massimo spazio, così porta al pieno trionfo la sua struttura curvilinea nelle volte degli ambulacri e nelle aperture ad arcate e, seguendo la tradizione già segnata dal teatro di Marcello, toglie a pilastri, colonne e trabeazione ogni funzione di sostegno e riduce tutto ad un'elegante mostra aggettante intorno all'arco.

Di fronte all'anfiteatro Flavio sembra essere stato assai modesto compito per l'architettura quello dell'arco di Tito (fig. 433), che si vuole innalzato durante il regno di Domiziano seppure non è ad esso posteriore. Ma rispetto agli archi di età augustea oltre al capitello composito che aveva fatto la sua prima apparizione nell'anfiteatro Flavio presenta come tratto caratteristico la ricchezza della decorazione che non è più soltanto quella del fregio, come nell'arco di Susa, ma che occupa con due riquadri le pareti interne del fornice.

E l'età flavia, non perchè l'avesse vista nascere ma perchè nel 79 d. Cr. la vide morire sotto la cinerea coltre funebre del Vesuvio, è il momento opportuno per apprendere a conoscere nei suoi monumenti anteriori e nei suoi monumenti allora rinnovati, nei suoi edifici pubblici e nelle sue case private, una città caratteristicamente romana come fu Pompei. Par quasi impossibile che si possa favoleggiare di una Pompei ellenistica, quando così romano appare ad un'estremità del Foro, elevato sull'alto podio il suo tempio di Giove (fig. 436), con l'ampio vestibolo e la cella tripartita, e all'altro estremo alla casa del dio fa riscontro la casa dei mortali con la forma anche essa tutta romana della Basilica (fig. 437), quando i suoi bagni non sono soltanto romani nella distribuzione dei loro impianti che non furono mai conosciuti da alcuna terme greca, ma lo sono anche nella struttura a cupola del suo frigidario (fig. 438) e in quella a volta del suo tepidario (fig. 439), quando la sua casa, ordinata sempre secondo il principio della recinzione di uno spazio interiore, non si apre come quella greca verso l'esterno ma si raccoglie segreta e isolata con le sue molteplici stanze intorno all'impluvio (fig. 444) o al peristilio (fig. 445), quando a tanta struttura

sostanzialmente romana si aggiunge il pittoresco quadro tutto italico e meridionale della via dell'Abbondanza avvivata di loggiati (fig. 440) e di balconi pensili (fig. 441), di variopinte insegne (fig. 442) e di proclami elettorali (fig. 443). Non ellenistica ma greco-romana, perchè in Italia ebbe vita e sviluppo, è perfino l'arte che creò gli stili della decorazione interna delle case pompeiane (fig. 446-447). Non riconoscere e non discernere tutto ciò, parlare cioè di una persistenza di arte ellenistica nel bel cuore dell'impero e nel cuore d'Italia, è far torto all'arte romana ma ancor più all'arte greca, è negare alla prima qualsiasi capacità di creazione e negare alla seconda la vitalità delle sue forme perfette che nessun'arte potè ignorare ma che ognuna potè rimodellare a sua maniera.

SCULTURA. — Più facilmente è stata riconosciuta la sua originalità alla scultura di età flavia. Non sono numerosi i monumenti e di essi non è neanche sicura con precisione l'età, ma hanno caratteristiche di stile che segnano un passo ulteriore sulla via della concezione realistica. Magistrali esempî ne sono apparsi i due rilievi che ornano il fornice dell'arco di Tito (fig. 434-435). Storico ne è il soggetto perchè rappresentano il trionfo giudaico dell'imperatore, reali e simboliche ne sono insieme le figure perchè alla testa della quadriga imperiale marcia la dea Roma e accanto al carro v'è forse il Genio del Popolo Romano. Ma le figure non occupano più l'intera lastra come nei rilievi dell'Ara Pacis e non sono fatte di eguale altezza degli edifici come nei rilievi di periodo claudio: la misura dello spazio in altezza lo dà l'arco sotto cui entra il corteo e la misura dello spazio in profondità lo dà il movimento obliquo di esso che con la sua marcia sembra uscire dal piano o sembra rientrarvi, ma la misura insieme della profondità e dell'altezza la danno le tabelle o i fasci dei littori che si elevano inchinandosi o incrociandosi al disopra delle figure. Qualche cosa di tutto ciò v'era già nelle coppe di argento dell'età augustea, ma soltanto ora sale alla grande arte monumentale e fissa per essa i principî che domineranno nel periodo traianeo. Infine un altro espediente nella rappresentazione spaziale che sarà applicato dall'arte traianea fa la sua prima apparizione nei rilievi dell'arco di Tito ed è il sovrastare con la testa di alcune delle figure interne rispetto alle più esterne come per indicarne la loro elevazione per prospettiva.

Pienamente corrispondente a questa concezione delle figure immerse nello spazio è la trattazione delle loro forme. L'arte flavia si distingue per una trattazione illusionistica minuta e pittoresca dei singoli elementi delle figure, soprattutto delle pieghe del panneggiamento e dei capelli. È uno stile che già si annunciava nei rilievi di periodo claudio e che sembra invece in contrasto con la maniera larga e precisa delle forme nei rilievi dell'Ara Pacis. Appunto questo stile ha fatto riconoscere un'altra eccellente opera di periodo flavio in un rilievo con la scena caratteristica del sacrificio romano dei suovetaurilia (fig. 448), dove non solo il panneggiamento e i capelli ma anche il pelame della pecora e le foglie degli alberelli di alloro sotto il colpetto insistente e serrato dello scalpello hanno assunto una tremula minuzia. Ma che non tutta l'arte dell'epoca si fosse abbandonata a questa ricerca del lampeggiare di piccole luci e di piccole ombre e conservasse invece la maniera più ampia e sommaria dell'arte augustea lo mostra il frammento di un altro rilievo onorario che soggetto e disposizione delle figure riconducono egualmente al periodo flavio e che presenta la dea Roma dinanzi alla quadriga imperiale (fig. 449). Infine un senso realistico esagerato nella rappresentazione dell'ambiente esteriore, particolarmente degli edifici, è già predominante con l'arte flavia nei rilievi che ornavano la tomba degli Haterii (fig. 452). Non colpisce tanto in essi la meno irrazionale proporzione in cui le figure sono poste rispetto agli edifici, quanto l'importanza che a questi è data come se non fosse concepibile scena senza lo sfondo dei monumenti. E con questo siamo già sulla soglia dell'arte traianea.

Dalla stessa tomba degli Haterii provengono due ritratti (fig. 450-451) che rispetto a quelli dell'età giulio-claudia mostrano come anche in questo ramo della scultura il senso

realistico si sia fatto sempre maggiore; l'artista infatti non segna soltanto con precisione i tratti del volto ma per aggiungere all'espressione arcigna di Q. Haterius anche i segni della sua vecchiezza ha reso a rilievo sopra il ventaglio delle rughe che parte dall'angolo dell'occhio l'indurimento della vena temporale. Ma quest'arte del ritratto ci appare anche più abile e meno adulatrice quando nei tre imperatori di famiglia flavia, pur attraverso i caratteri che denotano l'origine dallo stesso sangue, sa così bene rendere la rotondità contratta e rugosa di Vespasiano (fig. 453), la fredda e polita bellezza di Tito (fig. 454) e il maligno sguardo traverso di Domiziano (fig. 455).

Breve età fu dunque la flavia ma fu età in cui maturarono le forme che dovevano portare allo splendore dell'arte traianea. Problemi spaziali di maggiore difficoltà sono quelli che si pongono alla sua architettura e alla sua scultura. L'una deve recingere più ampio spazio per commisurarlo alla maggiore vastità dell'impero e alla più numerosa popolazione della città e crea il Colosseo. L'altra introduce nella scena figurata nuovi elementi che distaccano sempre più la figura dal fondo inerte della lastra di marmo per dare l'impressione che essa si muove nello spazio. Ma l'impulso a questa ricerca nell'una e nell'altra arte lo dà sempre il senso della realtà romana.

ARTE ROMANA DA NERVA A COMMODO (96-193 d. Cr.).

È un secolo circa di campagne vittoriose e di ordinata pace. Se termina col regno disonesto e pazzesco di Commodo il quale fu giudicato dagli antichi più impuro di Nerone, che aveva posto fine al dominio della gente claudia, più crudele di Domiziano che aveva posto fine a quello della gente flavia, essa conta per altro dopo il breve principato di Nerva quelli lunghi e felici di Traiano, di Adriano, di Antonino Pio e di M. Aurelio. Tanta saggezza di governo, tanta gloria di imprese militari allo stesso modo che ebbe effetti mirabili nella costituzione e nella potenza dell'impero, si rispecchiò come bellezza e come grandezza nelle opere dell'arte.

ARCHITETTURA. — Fu certo il periodo in cui più si costruì in Roma, in Italia, nell'impero. Se in qualche caso l'architettura non porta mutamenti sostanziali a tipi ormai acquisiti dalla tradizione antecedente come nel caso della recinzione del Foro di Nerva in Roma (fig. 456) o dell'arco di Traiano in Ancona (fig. 457) o del tempio dedicato da Antonino Pio ad Adriano nel Campo Marzio (fig. 459), un monumento originale per pianta e per copertura a volta appare invece quella Basilica sotterranea della via Prenestina in Roma (fig. 458) che preannuncia la basilica cristiana. Ma come il Colosseo è il monumento rappresentativo dell'età flavia, di questa età, anzi particolarmente del periodo adrianeo è vanto ed emblema il Pantheum (fig. 460-461). Non il problema soltanto della recinzione di uno spazio curvilineo s'impose all'architetto che rinnovò con questo edificio quello originario di Agrippa ma anche quello della copertura curvilinea a cupola di esso. E fu soluzione ardita e felice. Ma secondo il principio sempre romano che architettura deve essere soprattutto bellezza e vastità di spazio interiore non tanto si impongono alla nostra ammirazione l'alto cilindro e la bassa calotta dell'edificio all'esterno quanto la linea armoniosa con cui all'interno prende nascimento nello spessore delle mura la curva della cupola. E nel Pantheum, nell'inorganica unione del suo pronao rettilineo con l'edificio circolare, noi cogliamo meglio che altrove l'insanabile contrasto tra l'architettura greca che era di gravitazione e di ornamento esteriore e l'architettura romana che fu di elevazione e di struttura interiore.

Non possiamo certo dire se questo contrasto già esistesse nell'edificio originario di Agrippa o si debba allo spirito eclettico di Adriano il quale, circondato di architetti ed ar-

chitetto egli stesso, spesso si fece attrarre dalle forme rettilinee dell'architettura greca che egli amò come amò del resto tutta la civiltà di Grecia. Ma la sua volontà personale non potè neanche nelle sue opere rompere una tradizione di architettura romana che era tanto più vitale in quanto che era non ornamento ma struttura: potè infatti la sua fantasia capricciosa di greculo errante tentare di riprodurre nella sua villa di Tivoli (fig. 462) i luoghi principali di Grecia e d'altrove che egli aveva visitati, ma ora che i ruderi sono dinanzi a noi nella loro nuda struttura, le absidi e le volte, il mattone e l'opera reticolata dicono, nonostante i nomi greci ed egiziani, che tutto ciò è romano e soltanto romano. Che l'architettura romana non potesse essere sopraffatta forse lo dice anche più il suo mausoleo, quella Mole Adriana (fig. 463) che in proporzioni più vaste conservava il tipo indigeno ed originariamente latino dell'edificio circolare da noi già conosciuto con la tomba di Cecilia Metella. Poteva aver vissuto come greco ma doveva essere seppellito come romano.

Del resto due monumenti, uno di Atene e uno di Roma, possono indicare quali concessioni l'una architettura dovesse fare all'altra quando si incontravano in terreno comune. La porta che Adriano innalzò a confine tra la vecchia Atene di Teseo e la sua nuova Atene (fig. 468) si apre in basso col bell'arco romano ed accanto ad esso le colonne appoggiate alle pareti avevano soltanto una funzione ornamentale, ma nell'alto torna a dominare la rettilinea architettura greca con il frontone e con i pilastri di sostegno. E quando in Roma Erode Attico, il ricco retore e filosofo ateniese, amico degli Antonini, elevò la tomba a sua moglie Annia Regilla (fig. 469), egli, che già alla curvilinea architettura romana aveva reso omaggio in Atene col suo Odeion, in Olimpia con la sua fontana ad esedra, ne fa, si, una costruzione quadrangolare con tetto a spioventi che nei suoi piani fermi, verticali od obliqui, ricorda la cubica e piramidale massa dell'architettura greca, ma nella struttura in mattoni, nell'interna costruzione a volta, nella funzione decorativa a cui sono ridotti i pilastri e le mezze colonne pone i tratti caratteristici dell'architettura romana.

E da per tutto ormai questa architettura trionfa, negli edifici di Ostia (fig. 464-465) che danno un'immagine del ricco emporio portuale dell'età degli Antonini, nel mercato coperto di Pozzuoli noto sotto il nome di Serapeum (fig. 466), nella costruzione della cavea e nel prospetto della scena ad arco e nicchie del teatro di Taormina (fig. 467).

Ma l'architettura romana non ha percorso ancora tutta la parabola del suo sviluppo; compiti maggiori saprà porsi e risolvere nell'età seguente dai Severi a Costantino.

SCULTURA. — Invece un'altra arte, la scultura, e proprio nella decorazione monumentale, trova ora il suo più felice punto di equilibrio che segna anche l'apice dell'originalità romana. Per dire più precisamente è la scultura traianea.

Nei due plutei dei rostri imperiali (fig. 470-471) i cui rilievi presentano due provvidenze dell'imperatore Traiano, l'istituzione degli « alimenta Italiae » per i fanciulli poveri e il condono ai cittadini dei debiti per l'imposta sulle successioni, sono già raccolti tutti i caratteri che riconoscemmo nell'arte flavia, cioè, oltre alla rappresentazione dell'avvenimento storico, il ricco scenario reale degli edifici del Foro, la più giusta proporzione di altezza degli individui rispetto ai monumenti, il senso dello spazio che avvolge le figure in pronfondità e in altezza, la trattazione pittorica ed illusionistica delle forme. Si aggiunga anche l'unione del simbolico al reale nella presenza dell'Italia che rende grazie all'imperatore.

Ma come durante l'età flavia abbiamo ricordato monumenti che quasi in contrasto allo stile allora affermatosi conservavano la maniera ampia della scultura augustea vi sono monumenti di età traianea che non presentano come i plutei dei Rostri tutti uniti e portati alle loro estreme conseguenze i principî dell'età Flavia. È questo il caso dei rilievi che ornano l'arco di Traiano in Benevento (fig. 472-474). Non ci riferiamo tanto ad alcuni elementi decorativi di chiara derivazione greca che sono intercalati tra i soggetti di carattere romano, come le figure araldicamente affrontate delle Vittorie che atterrano il toro, quanto alla com-

posizione della scena e alla trattazione delle forme. Naturalmente vi sono oramai caratteri acquisiti al rilievo onorario romano. Uno è la natura del suo soggetto che comporta insieme l'elemento reale e l'elemento simbolico. Infatti in tutti i rilievi dell'attico, dei due piloni, delle pareti del fornice, che rappresentano le provvidenze del principe verso Roma, verso le Province, verso Benevento, dèi dell'olimpo latino, personificazioni di regioni, di città, di fiumi, figurazioni simboliche di Roma, della Virtus, del Genio del Popolo romano, degli ordini della cittadinanza sono frammiste alle persone reali degli avvenimenti storici, perchè partecipano ad essi come spettatori, come mallevadori e come autori stessi. Così egualmente in tutte le scene v'è quell'affollamento di figure, anche bambini, intorno all'imperatore che non soltanto rende la coesione della vita imperiale e della famiglia romana ma che annulla il piano neutro del fondo da cui le figure si distaccano e accresce quindi la loro corporeità spaziale. Non v'è invece quel ricco scenario architettonico che v'era nei plutei dei Rostri — appena dei platani determinano l'ambiente naturale in uno dei rilievi del fornice — e di conseguenza è assai ridotto lo spazio al disopra delle figure, in cui tuttavia compaiono in proporzioni minori fasci od insegne oppure dèi di un piano superiore. Che per altro queste mancanze non rappresentino una deviazione o un regresso della scultura romana ma piuttosto l'effetto di un temperamento artistico che alla figura umana dava ancora maggiore importanza che all'ambiente in cui essa agiva, lo prova il fatto che un anno prima dell'arco di Benevento e cioè nel 113 d. Cr. era stata innalzata in Roma quella colonna Traiana che segna realmente la piena maturazione degli elementi d'arte costituitisi dall'età augustea all'età flavia.

Non è essa infatti solo il monumento onorario di Traiano ma è il monumento d'onore di tutta l'arte romana. Un grande avvenimento storico, la conquista della Dacia attraverso le due campagne fortunose e fortunate dell'imperatore, ne empie con narrazione continuativa, cioè con la successione ininterrotta di tutti i suoi episodî, i duecento metri di rilievo che in ventitrè spire ne avvolgono il fusto (fig. 475-477). A chi uscendo dagli adiacenti edifici della biblioteca Ulpia innalzava lo sguardo verso la colonna essa doveva apparire come un emblema della biblioteca stessa, un rotolo istoriato svolto alla luce del sole e alla luce della gloria: gloria dell'imperatore perchè egli è onnipresente, è la figura dominante in ogni scena, gloria del popolo romano perchè esso si affolla intorno a lui come esercito infaticabile e vittorioso. Di fronte a tanta potenza di imperatore e di popolo sembra che l'artista non abbia voluto far posto agli dèi: essi appaiono di rado e solo come personificazioni naturali, come Danubio disteso nel letto del fiume su cui si prepara la grave lotta, come Giove Tonante che nel primo scontro scaglia fulmini in mezzo al temporale, come Notte che distende la sua oscurità protettrice sull'agguato e sulla sorpresa oppure come Vittoria che a confine tra le due campagne registra sullo scudo i successi della prima.

Ma il senso della realtà romana, che, a differenza di ciò che notammo nell'arco di Benevento, esclude qui la divinità dall'azione umana, si rispecchia invece nei rilievi della colonna Traiana, anzitutto come equilibrio tra la figura e l'elemento architettonico e paesistico. L'azione umana, soprattutto della guerra, ha i suoi aiuti e i suoi limiti nell'ambiente in cui si compie. Perciò non una delle sue scene si svolge fuori della realtà: o è il fiume con le torri di scolta e le capanne degli abitanti sulle sponde o è il porto con la corona dei suoi edifici o è l'accampamento romano con le tende o è la città murata dei Daci o è il ponte o è il bosco o è la fortezza veduta in lontananza o è il tribunale vicino su cui sta l'imperatore, sempre un elemento di architettura o di natura, più spesso dei complessi di questi elementi avvertono che tutte quelle figure sono uomini reali perchè in mezzo alla realtà agiscono.

Tuttavia la grandezza dell'arte traianea non sta tanto in questa rappresentazione dell'ambiente reale che talvolta anzi con la sua precisione minuta affatica l'occhio e toglie perspicuità ai contorni delle figure umane, non sta neanche in quella distribuzione delle

figure in più file sovrapposte che, iniziata già nell'arte flavia, vuol rendere l'elevazione del campo visivo per prospettiva, non sta infine in quella trattazione pittorica delle forme, cioè delle vesti, dei capelli, della roccia, del terreno, dell'acqua del fiume, dei tronchi e delle foglie degli alberi che aggiunge con i suoi contrasti di luce e di ombra l'illusione della corporeità al già dominante senso spaziale, ma sta nella ricerca dello stato d'animo che si manifesta nel gesto e nel volto, sta in una realtà che non è certo meno importante di quella fisica della posizione dei corpi nello spazio, sta nella realtà dello spirito, nei sentimenti che determina o da cui è determinata un'azione. E in questo i rilievi della colonna Traiana sono anche superiori a tutta l'arte greca. Purtroppo l'occhio del riguardante non riesce a discernerle con precisione in mezzo alla massa ininterrotta delle figure su per l'incomodo attorcersi della spirale, ma scene come quella della prima battaglia sull'orlo della foresta in mezzo al temporale (fig. 478), dell'inseguimento della cavalleria sarmata (fig. 479), della sottomissione dei Daci alla fine della prima campagna (fig. 480), del solenne sacrificio ai sei altari (fig. 481), del suicidio col veleno che i Daci dentro le mura della città preferiscono al disonore della resa e della prigionia (fig. 482) e della morte che Decebalo fuggiasco e raggiunto si dà cadendo sotto la grande quercia (fig. 483) sono tra le più grandiose e le più espressive non soltanto dell'arte antica ma dell'arte umana di ogni tempo. Tutti i sentimenti che scaturiscono dall'augusta e formidabile volontà del destino che è la guerra, cioè la paura e il coraggio, la ferocia e la clemenza, l'onta e l'orgoglio, non mai altrove hanno avuto come nella colonna Traiana un così potente riflesso nel gesto e nel volto.

L'arte imperiale posteriore non ha infatti più ritrovato nè quest'accordo tra la figura dell'attore e l'ambiente in cui svolge l'azione nè questa potenza di espressione nel sentimento. Forse anche non si offrì mai più all'arte romana una simile epopea che abbracciava insieme la fiera resistenza di un popolo valoroso e la tenace pressione della conquista imperiale. Già con il periodo di Adriano sembra di essere fuori dalla grande luce dall'arte traianea. Quanto egli fu geniale promotore di grandiose architetture altrettanto sembra che non abbia sentito nè l'anima nè la bellezza della scultura romana. Forse su questo pesò quel suo spirito ellenizzante che gli faceva riempire di copie di sculture greche la sua villa Adriana. E non è fenomeno singolare che i soli esempî sicuri di scultura adrianea conservati — giacchè piuttosto del tempo di Adriano che non di quello di Antonino Pio sono altri due rilievi con l'apoteosi di Sabina che ornavano un arco onorario — siano quei medaglioni incastrati posteriormente nell'arco di Costantino (fig. 526-529) che ricordano sue avventure di caccia. Non meraviglia il soggetto per questo principe che occupò il suo regno più a rappacificare popoli e a viaggiare per le province dell'impero che a combattere i nemici di esso, e che la sua audacia e la sua forza la impiegò anzitutto ad atterrare fiere, come non meraviglia che in questi medaglioni la distribuzione delle figure in profondità e in altezza, aggiunta all'elemento architettonico e paesistico, mostri che la sua arte non poteva sottrarsi ad alcuni di quelli che erano ormai i caratteri generali dell'arte romana; ma come greco è il tipo delle statue delle divinità a cui i cacciatori fanno omaggio delle spoglie, greco, e che risale sino all'arte di Leochares e di Lisippo, è il motivo dell'imperatore alla caccia e lo è anche l'aggruppamento delle cacce al leone, al cinghiale, all'orso.

Quando, dopo la parentesi ellenizzante della scultura di Adriano, torniamo col periodo degli Antonini alla scultura veramente romana per soggetti e per forme noi già constatiamo come si sia modificata l'arte traianea. Nella base della colonna innalzata nel Campo Marzio da M. Aurelio e L. Vero ad Antonino Pio (fig. 484-485) la scena dell'apoteosi dell'imperatore e di sua moglie Faustina è tutta di personificazioni simboliche dalle figure in terra del Campo Marzio e della dea Roma al Genio che trasporta nell'aria i due principi assunti in cielo e alle due aquile che ne scortano il volo, come tutta è reale l'altra scena della parata militare di fanti e cavalieri che accompagnava forse questa cerimonia della consacrazione. Ma se nello svolgimento dell'azione in altezza di spazio nella scena dell'apoteosi, in profondità di

spazio nella scena della parata si conserva uno dei caratteri originali dell'arte romana e per la prima torna al ricordo perfino la gemma di periodo augusteo con la partenza di Germanico per l'oriente, d'altra parte l'accentuata sporgenza del rilievo ha abolito qualsiasi trattazione pittorica delle forme e del fondo come le piccole proporzioni dei fanti e dei cavalieri danno una sgradevole impressione di figurette infantili.

Se tali manchevolezze, che possiamo ritenerle proprie più di quest'opera singola che non di tutta la scultura antoniniana, non le ritroviamo nelle opere innalzate in onore di M. Aurelio, la cui vita di imperatore combattente potè ispirare alla scultura onoraria più soggetti della pacifica vita di Antonino Pio, non per questo furono mai più ritrovati l'equilibrio che v'era nei rilievi della colonna Traiana, la loro finezza di forme, la loro forza di espressione. Lo mostrano già dei rilievi provenienti da un arco onorario di M. Aurelio (fig. 486-488): se nel perdono ai Germani vinti, nell'ingresso trionfale in Roma, nel sacrificio sul Campidoglio riappaiono tre dei soggetti caratteristicamente romani, ormai noti sino dall'arte augustea, e si presentano con l'usuale sfondo di edifici e di piante rispetto alle quali le figure umane tengono la debita proporzione di altezza, d'altra parte negli atteggiamenti e nell'espressione v'è qualche cosa di rigido e di compassato, manca cioè l'armonia dei rilievi traianei.

Ma il confronto evidente e sicuro tra i due momenti d'arte può farsi con i rilievi di quella colonna di M. Aurelio (fig. 489) che, ad imitazione della colonna Traiana, volle nel suo rotolo istoriato celebrare le vittorie dell'imperatore sui Germani e sui Sarmati (fig. 490-491). Anche se si riporta al diverso carattere delle imprese, che furono anzichè una vera e propria conquista di provincia una serie di attacchi vittoriosi contro popolazioni moleste e ribelli la mancanza di quella perspicuità nella narrazione che fa invece dei rilievi della colonna Traiana un'organica cronistoria, la composizione delle scene e la trattazione delle forme indicano quanto quest'arte sia lontana dal suo modello. Meno ricca è la fantasia, meno abile è lo scalpello, vi manca l'espressione tragica e non v'è la finezza dei particolari: invece la maggiore rigidezza di atteggiamenti, che abbiamo ricordato anche per i rilievi precedenti, pone nelle figure una non dispiacevole rudezza militare come la più forte sporgenza del rilievo contribuisce qui ad una più distinta visibilità delle scene a distanza.

Se i caratteri che abbiamo riscontrato nei rilievi onorarî imperiali dell'età che va da Nerva a Commodo non si ritrovano tutti con eguale evidenza nelle sculture di più modesta natura, quali sono are e sarcofagi, questi per altro non hanno potuto sottrarsi alle generali regole che ormai dominavano nell'arte romana. L'ara votiva o funeraria con decorazione scultoria aveva avuto origine presso a poco nell'età di Augusto ma in essa, soprattutto in quella funeraria, l'elemento ornamentale aveva in generale preso prevalenza sull'elemento figurato. Prima che questo tipo di monumento, che fu in uso durante tutto il I secolo d. Cr. e ne oltrepassò anche il termine, perda posto nell'arte è opportuno qui ricordare uno degli esemplari più cospicui, l'ara votiva di Ostia (fig. 492). Se ancora su tre lati ha veste greca la scena dell'incontro di Marte e Rea Silvia tra gruppi di Amorini folleggianti intorno al carro e alle armi del dio, la composizione della scena invece è romana nel quarto lato ove Faustolo trova i Gemelli allattati dalla lupa, perchè le personificazioni del Palatino e del Tevere si uniscono alle figure reali, e tutte sono distribuite in altezza su un fondo paesistico.

Ma questa unione di una scena di carattere romano a scene di aspetto greco non meraviglia quando si pensi all'attrazione costante che esercitò la mitologia greca nel mondo romano come sempre l'aveva esercitata nel mondo etrusco. Ordinata intorno a miti greci abbiamo visto l'arte decorativa greco-romana degli stucchi, delle pitture parietali, dei mosaici, e miti greci ora con straordinaria varietà sorgono a costituire il repertorio decorativo del nuovo tipo di monumento funerario che domina in quest'epoca, del sarcofago. Non che talvolta l'arte non trovi anche un soggetto romano per onorare il defunto come quando riunisce (fig. 493) tre atti della vita di un dignitario, il perdono ai barbari vinti, il sacrificio di grazie, gli sponsali, quasi per indicare che vivere romanamente richiede di essere vitto-

rioso e clemente, pio ed onesto, e non che l'amore romano della realtà non sappia con originalità far richiamo al mestiere modesto del defunto come quando nella pietra sepolcrale di Ti. Giulio Vitale (fig. 494) rappresenta questo salumaio brutto e sbilenco al suo lavoro, ma tali soggetti ed anche quello della lotta contro i Barbari (fig. 495), tratto da modelli pergameni ma riadoperato per onorare un romano vincitore, appaiono rare eccezioni di fronte al prevalere dei miti greci.

L'origine del sarcofago romano rimane ancora problema discusso perchè esso ha i suoi precedenti lontani e distaccati nell'arte greca e nell'arte etrusca ed ha anche qualche isolato precursore in età romana precedente, ma la sua improvvisa apparizione nel II secolo d. Cr. anzi più precisamente in età adrianea, sembra una rinascita volontaria, dovuta ad una moda artistica rapidamente impostasi.

Certo innegabile è la parentela con il sarcofago e con l'urna etrusca tanto più che al carattere etrusco di letto funebre richiama la non rara presenza del defunto o della coppia dei defunti distesi sul coperchio, anzichè alla forma di tempio o di edicola prevalente per il sarcofago greco. Così anche non fu dei Greci, che il soggetto per l'ornamento del sarcofago lo trassero dalla vita del defunto o dalle sue esequie, ma degli Etruschi questa predilezione per la scena mitica. Ma pure ammessa la persistenza di una concezione etrusca mantenutasi attraverso monumenti andati per noi distrutti o ripresa per intenzionale imitazione, allorquando si guardi oltre questa apparente somiglianza, si giungono a riconoscere i caratteri originali dell'arte romana anche qui dove pare dipendente dalla Grecia e dall'Etruria insieme.

Se originale non è il soggetto, originali ne sono la scelta e la trattazione. Il repertorio dei miti che ornano i sarcofagi romani non è più come nel caso delle urne e dei sarcofagi etruschi un commento figurato a tutti gli episodî di un ciclo letterario, troiano o tebano. Se come nell'arte etrusca il soggetto anche qui è di morte violenta, non è più tanto l'esito finale del dramma che entra nel primo piano della composizione artistica quanto la preparazione spirituale di esso, cioè il tormento dell'anima che l'ha preceduto. È cioè la vendetta di Medea (fig. 496) o la passione di Fedra (fig. 497). Ad un simile indirizzo nella trattazione della scena mitica abbiamo già accennato per i soggetti della pittura parietale. Ma non sempre il mito scelto è un dramma spirituale: talvolta l'artista torna ai vecchi soggetti di azione violenta come nel caso del ratto di Kore (fig. 498) o abbandona il campo della tristezza come nel caso di Arianna addormentata intorno a cui folleggia il gaio tiaso di Dioniso (fig. 499) oppure vuole essere didattico quando mostra come venga punita la tracotanza di Marsia sfidatore di Apollo (fig. 500).

Difficile è determinare quale valore si desse a questi soggetti. Ardito sarebbe affermare che costituissero un richiamo reale alla vita o al carattere del defunto: un cattivo servigio sarebbe stato reso alla sua memoria presso i posteri affidandola al ricordo delle passioni colpevoli degli eroi e delle eroine del mito. Il richiamo quindi non potrebbe essere che simbolico, e in qualche caso non è difficile rintracciarlo o persuadersi di averlo rintracciato. Ma la maggior parte dei miti sfugge a questa determinazione e lascia adito all'ipotesi che siano stati scelti per un semplice valore ornamentale. Non erano forse i medesimi soggetti che decoravano il pavimento, le pareti il soffitto della casa nella quale l'uomo aveva vissuto? Potevano quindi continuare ad adornare la piccola casa che per l'eternità avrebbe dato ricetto alle sue ossa, il sarcofago.

Non contrastato come il riconoscimento del valore delle scene è quello della originalità delle loro forme. I tipi degli dèi e degli eroi, le loro vesti, le loro armi saranno greche ma romana è la composizione della scena. Romano infatti è l'affollamento, per cui sparisce dietro le figure tutto il fondo del rilievo: agli attori che sarebbero stati sufficienti nell'arte greca l'artista aggiunge dentro la scena stessa gli spettatori. Romana è la mescolanza di figure reali e di personificazioni simboliche che servono a rivelare il luogo in cui l'azione si svolge o lo stato di animo che la determina. Romano è il sistema continuativo di nar-

razione che spesso viene preferito a quello sintetico e per cui di un mito sono raccolti sulla fronte dello stesso sarcofago gli episodî successivi. Se invece scarse sono le aggiunte degli elementi che determinano lo sfondo paesistico, perchè si riducono a pilastri, alberi, velarî o al prospetto di un solo edificio e se le figure, giungendo tutte con la testa all'orlo superiore del sarcofago, sembrano conservare l'isocefalia greca, questo non palesa un'origine e un carattere in opposizione alla contemporanea arte romana del grande rilievo storico, ma piuttosto un necessario adattamento ai limiti che alla rappresentazione poneva il breve, basso e oblungo riquadro della fronte del sarcofago.

Dopo il rilievo onorario e il rilievo funerario la scultura romana di questa età ha naturalmente un'altra grandiosa e originale manifestazione nel ritratto e particolarmente nel ritratto imperiale. Se non possiamo dire che quest'arte dopo gli splendidi esempi dell'Augusto imperatore e dell'Augusto «pontefice» sappia trovare nuovi accenti di espressione nella figura dell'imperatore loricato o togato e se ancora sempre rimane di forme greche il nudo divino con cui questi è talvolta rappresentato in aspetto di Giove, come ciò era stato già fatto per Tiberio e per Claudio, la sorte ha voluto che per questa età ci sia stata conservata la prima statua equestre imperiale, quella di M. Aurelio in Roma (fig. 510). Difronte al cavallo corvettante di Alessandro il Grande (fig. 226), il cavallo di M. Aurelio con la massa delle membra e col cadenzato passo dà l'impressione di una forza frenata su cui si inclina calma e clemente nel volto e nel gesto la figura dell'imperatore. Più che un'immagine sembra un simbolo imperiale.

Ma ancor più che nella figura l'arte del ritratto anche in quest'età rivela la sua forza di caratterizzazione nel volto, quando fissa in Nerva la magrezza rugosa e infossata della vecchiaia (fig. 501) e raccoglie in Traiano la volontà e la maestà del carattere (fig. 502), quando dà ad Adriano una dolcezza a fior di pelle soffusa di malinconia (fig. 503) e illumina con gli occhi vivi e buoni il viso di Antonino Pio (fig. 504), quando fa «senza tristezza grave» il volto di M. Aurelio (fig. 511) e pone nella testa di Lucio Vero (fig. 512) tra la folta barba e i più folti capelli i tratti della sua maschia bellezza e quando infine una simile bellezza la spegne in Commodo (fig. 513) con lo sguardo molle di ebro.

Anche i volti delle donne imperiali divengono espressioni di carattere allorchè a Plotina (fig. 505) è data la mite e serena tranquillità matronale e in Marciana (fig. 506) appaiono unite la semplicità e l'austerità del fratello Traiano, e allorchè alla sensibilità nervosa di Sabina (fig. 507) che fu «bisbetica ed aspra mogliera» si contrappone la bellezza imperiale di Faustina Maggiore (fig. 508) che nel chiaro suo volto pare confessi il piacere che annetteva ai godimenti della vita.

In mezzo a tanta realtà romana di ritratti ancora una volta la scultura adrianea rivela la sua predilezione per la concezione greca dell'arte quando crea la figura di Antinoo (fig. 509). Orientale e greca era già in se stessa la divinizzazione del favorito dell'imperatore Adriano, annegatosi misteriosamente nel Nilo, e greca fu l'ideale forma chiamata in aiuto per fissare la sua bellezza efebica. In mezzo a tanti volti di imperatori e di imperatrici, che nei loro tratti non adulati portano tutti il segno del carattere romano, questa testa malinconica del giovane bitinio reclinata sopra un tronco policleteo passa come l'immagine, anzichè di una bellezza reale, di una bellezza ideale che lo spirito ellenizzante di Adriano fa rievocare dal fondo dei secoli aurei dell'arte greca.

E significativo contrasto non solo nella concezione della vita ma anche nella storia dell'impero fanno difronte a questo tipo di Antinoo, altri tipi che furono creati dall'arte precedente traianea, i tipi dei barbari. Dietro la concentrata tristezza del nobile Dacio pileato (fig. 514) o la selvatica espressione di rancore del pastore Dacio (fig. 515), come dietro la rigida posa del Dacio prigioniero (fig. 516) e della Germana schiava (fig. 517), che appaiono cariatidi del dolore, sorge l'immagine grave ma augusta della potenza romana costretta fatalmente a passare sulla carne viva dei popoli per creare l'impero, ed è il volto di Traiano,

mentre dietro il ritratto di Antinoo par di scorgere il volto di Adriano che piange « femmineamente » il suo bel favorito. E la nostra ammirazione non solo per la vita e per le opere ma anche per l'arte sale ancora una volta verso la gloria del « romano principato » che nel Paradiso di Dante è la prima luce del ciglio nell'occhio sfolgorante dell'aquila imperiale.

Infatti dell'età che va da Nerva a Commodo noi abbiamo visto che la scultura del periodo traianeo è quella che segna la piena originalità della concezione romana nei soggetti e nelle forme. La scultura del periodo di Adriano è un arresto e una deviazione, quella del periodo di Antonino Pio e di M. Aurelio è una ripresa dell'arte traianea ma che perde di essa la grazia e la finezza. Certo lo stile più rude sembra aver fatto così l'ultimo getto di quei tratti delicati che erano passati nell'arte di Roma attraverso la persistente tradizione dell'arte greca. Ma l'arte principe di Roma, lo abbiamo più volte ricordato, è non la scultura ma l'architettura ed essa ha dinanzi a sè per l'età seguente nuovi compiti da assolvere, nuovi trionfi da registrare.

ARTE ROMANA DA SEVERO A COSTANTINO (193-337 d. Cr.)

Questo secolo e mezzo di storia imperiale, che vide rapidamente elevare sugli scudi e precipitosamente cadere principi numerosi, poggia, all'uno e all'altro estremo, come sui saldi montanti di un arco romano, sul lungo regno di Settimio Severo e su quello ancora più lungo di Costantino il Grande. Fu spesso ancora età di guerre fortunate contro i barbari ma fu anche età di fiere lotte tra principi rivali. E le immagini delle une e delle altre salirono talvolta col rilievo storico al fastigio del monumento onorario. Ma per dare ai sudditi il senso della grandezza imperiale o con l'opera di utilità pubblica o con quella di glorificazione del principe più che in altre età si richiesero monumenti all'architettura.

ARCHITETTURA. — Lungo o breve che sia stato il loro regno molti degli imperatori che appartengono a questa età hanno lasciato il loro nome legato a sontuosi edifici come se in una gara crescente ciascuno volesse elevare un segno più vasto e più alto di dominio sulla terra. E l'architettura così continua a lavorare romanamente ancora intorno a quei tipi di edifici di cui aveva creato la forma originale.

Ecco quindi apparire per la prima volta in Roma l'arco onorario a tre fornici con l'arco di Settimio Severo (fig. 518), innalzato nel Foro ai piedi del Campidoglio. Esso non solo supera in altezza di circa otto metri l'arco di Tito, ma ha una membratura architettonica di maggiore ricchezza ed una più estesa decorazione scultoria. Ma questa, come non può competere per numero di rilievi con quella dell'arco di Traiano in Benevento, non può tenere il confronto nè per costruzione di scene nè per trattazione di forme con quella dell'arco di Tito: appare una disadorna veste gettata intorno alla bella struttura.

E dopo l'arco di Settimio Severo due costruzioni appartenenti al principio del IV secolo d. Cr. ci indicano quale opposta via potesse prendere questa struttura dell'arco nei rapporti tra l'architettura e la scultura. L'arco quadrifronte che trovasi sotto il Palatino tra il Velabro e il Foro Boario (fig. 519) pare che nel suo aspetto abbia voluto richiedere tutto alla sola forma architettonica: fornici, volta e nicchie hanno roso e scavato il dado della struttura riducendo al minimo lo spessore delle mura ed aumentando al massimo l'ampiezza dello spazio coperto. Invece l'arco di Costantino elevato presso l'anfiteatro Flavio (fig. 525) cela completamente la sua bella architettura a tre fornici sotto un manto variato di statue e rilievi. E poichè la scultura dell'età costantiniana non fu in grado forse di fornire che in limitata misura le lastre per questa decorazione figurata, senza scrupolo e senza ordine furono riadoperate per essa statue e rilievi provenienti da monumenti di Traiano, di Adriano

e di M. Aurelio. All'abilità tuttavia dell'architetto che ha saputo dare all'edificio così ordinate proporzioni, accrescendone di più di due metri la larghezza rispetto a quello di Settimio Severo, si deve se l'inserzione di tante sculture diverse non turba l'occhio e non toglie bellezza alla forma architettonica.

Ma questo dell'arco era ormai ben facile compito per l'architettura romana: più che un problema di struttura era un problema di misure e di simmetrie. Invece nell'età dei Severi essa mette alla prova le sue qualità oltre che nelle potenti volte del palazzo severiano già ricordato e nell'alta e ornata mostra del Septizonium che ai piedi del Palatino guardava verso la via Appia, in quelle «magnificentissime» terme Antoniniane (fig. 520-521) che Caracalla costruì tra l'Aventino e il Celio nei brevi anni del suo regno. Nessuno edificio di Roma ha l'imponenza di questo che sembra all'esterno nuda fortezza quadrangolare e che è invece all'interno ardua elevazione di volte e di cupole. Superiore in altezza alla cupola del Pantheum era quella del caldario.

E intorno a questo problema della pianta circolare e della cupola incessantemente lavora l'architettura dell'età seguente. Se non crea più elevato e più ampio ne lascia per altro esempî mirabili nell'edificio rotondo della villa dei Gordiani sulla via Prenestina (fig. 522) e nell'edificio noto sotto il nome di tempio di Minerva Medica (fig. 523), che rappresenta il trionfo pieno del sistema curvilineo romano per la cupola, per le luci ad arco del piano superiore, per la sua pianta centrata.

Se il tempio, che dopo tanti secoli di sviluppo aveva assunto forme quasi determinate, non si impone più all'architettura come problema sempre nuovo al pari dell'edificio circolare, anch'esso per altro fa posto all'architettura curvilinea con le grandi absidi addossate del tempio di Venere e Roma (fig. 524), creato da Adriano ma ricostruito da Massenzio.

E a Massenzio si deve anche la creazione più vasta e più elevata di quel tipo di edificio che fu originalmente romano, cioè la basilica, giacchè la basilica del Foro che fu già ricordata (fig. 374) e che porta il suo nome o quello di Costantino che la condusse a termine, se aveva la medesima lunghezza della basilica Giulia ne era maggiore di un terzo in larghezza e nell'altezza della sua volta centrale era di poco inferiore alla cupola del Pantheum. Ancor oggi le sue tre grandi volte superstiti, traforate con archi, incavate con nicchioni nella parete di fondo, appaiono a chi le contempli dal Palatino un portento dell'architettura curvilinea romana che attesta della sua vitalità indipendente dalle sorti dell'impero quando si pensi ai brevi e tumultuosi anni di vita cittadina in cui l'edificio fu innalzato.

Se questa architettura certo crea più vasto e più elevato nella capitale dell'impero lascia monumenti notevoli anche nelle province e particolarmente in quelle città che appunto per le lotte imperiali o per la partizione dell'impero acquistano speciale importanza nel III secolo d. Cr. Controversa rimane la data degli edifici di Verona, cioè dell'anfiteatro (fig. 530) e della porta detta dei Borsari (fig. 531) ma sono addotti ad esempio in questo punto perchè nell'età di Gallieno Verona ebbe nuova fioritura: nell'uno e nell'altra domina l'arco romano. Così anche discussa è l'originaria natura delle colonne di S. Lorenzo in Milano (fig. 532), ma egualmente esse trovano il loro posto in questa età giacchè Milano fu al tempo di Diocleziano una delle capitali della tetrarchia e con l'arte di Diocleziano in Salona le colonne hanno la maggiore somiglianza.

È precisamente in Salona dove un altro tipico edificio dell'architettura romana, il palazzo, raggiunge la sua forma più grandiosa in quel palazzo di Diocleziano (fig. 533) che oggi racchiude nelle sue mura una parte della città di Spalato. Col suo giro di mura, con le sue torri, con le sue porte di difesa esso è fortezza ancora prima che palazzo. Ma la bella sfilata degli archi nella fronte a mare correggeva questo nudo aspetto e all'interno il palazzo era distribuzione spaziosa di edifici quadrangolari ordinati intorno a cortili ed era nello stesso tempo predominio di architettura curvilinea nelle porte, nei loggiati, nelle trabeazioni inarcate sopra le colonne. L'ampiezza dei palazzi imperiali del Palatino veniva

così trasferita nella piccola città nativa dell'imperatore anche che tanta costruzione dovesse solo servire ai modesti ozî della sua abdicazione, giacchè il palazzo di Salona racchiudeva anche più spazio della Domus Flaviana a cui era quasi eguale nella lunghezza di uno dei suoi lati mentre superava l'altro di circa 20 metri.

Di questa passione per la vastità propria di Diocleziano, oltre che in generale dell'architettura romana di questo secolo, l'imperatore lasciò in Roma stessa il monumento più insigne con le sue terme. L'immenso quadrilatero che esse occupavano tra il Viminale e il Quirinale era anche più grande di quello delle terme di Caracalla: una soltanto delle due sale, quella del tepidario ha potuto dare ricetto alla chiesa michelangiolesca di S. Maria degli Angeli e un'altra chiesa, quella di S. Bernardo, ha potuto trovare luogo in una sala circolare d'angolo del suo recinto.

Arco onorario, basilica, palazzo, terme, tutti gli edifici caratteristici dell'architettura romana hanno raggiunto in questa età la forma più grandiosa, l'aspetto più ricco. L'architettura è in ascensione anzichè in decadenza: prepara interni più vasti per una popolazione imperiale più numerosa e, signora ormai della sua struttura curvilinea, fa subire ad alcuni elementi di essa quella medesima trasformazione a cui aveva già sottoposto gli elementi dell'architettura rettilinea greca: da forme struttive le riduce a forme decorative. Questo è già evidente nel palazzo di Salona dove imposta un archetto ornamentale sulle colonne o arrotonda l'architrave in archivolto.

E se l'architettura romana dopo questo periodo non è più chiamata ad ardui compiti in occidente, essa per altro segue il cammino imperiale, da Roma giunge a Bisanzio, da pagana si fa cristiana ed eleva la chiesa di S. Sofia.

SCULTURA. — Non fu questa l'età aurea della scultura come era stata invece quella dell'architettura. Già vedemmo che l'artista dell'arco di Costantino aveva dovuto spogliare edifici di età anteriore per raccogliere un'ornamentazione figurata sufficiente a coprire la sua costruzione. E certo se mettiamo a confronto la scultura di questa età con quella traianea può apparirci in decadenza una volta che non ritroviamo in essa quella movimentata composizione della scena, quell'espressione spirituale riflessa negli atti e nei volti, quella ricchezza dello scenario paesistico, quella delicata trattazione delle forme che fanno dell'arte traianea una delle più grandi arti dell'antichità. Ma senza arrivare all'esagerazione di chi vuole vedere nella scultura di questa epoca la preparazione in germe di alcuni caratteri originalissimi che contraddistinguono l'arte cristiana, i rilievi costantiniani dell'arco di Costantino (fig. 526-529) stanno proprio a mostrare che la scultura romana ha ancora qualche cosa da dire e lo dice con accento nuovo.

Tutti i caratteri della scultura costantiniana come della scultura cristiana che la segue possono riportarsi ad un principio essenziale: la figura dell'uomo torna a riaffermare il proprio valore di fronte allo scenario paesistico che aveva finito per divenire troppo ingombrante con l'arte traianea. Sono ancora rappresentate le mura della città assediata o le acque del fiume presso cui avviene la battaglia o è figurata la tribuna dei Rostri o l'interno della basilica ma questo elemento paesistico e monumentale non sopraffà la figura umana. È inserito accanto ad essa ma non sta sopra di essa tanto è vero che spesso la figura torna a toccare con la testa l'orlo della lastra.

Questo ritorno al dominio delle figure si rivela anche nella netta separazione dell'una dall'altra: la molteplicità dei piani in profondità viene grandemente attenuata, il più delle volte una sola figura occupa tutta la corporeità della lastra e se altre figure debbono essere rappresentate al di dietro vengono collocate per intero al disopra di essa.

E come la figura torna ad isolarsi dall'ambiente o dalla folla circostante così in mezzo al gruppo delle figure si isola quella che ha la maggiore importanza, la persona dell'imperatore. In questo mutamento ebbe certo una grande influenza la trasformazione che andava

subendo l'idea imperiale con l'accentuazione del carattere divino del principe. Sommo su tutti gli altri uomini ma costantemente a contatto del popolo dal quale emanava la sua autorità fu nei primi secoli dell'impero, quindi egli era stato rappresentato in mezzo alla folla, anzi era stato coinvolto nell'azione. Tale era ancora la figura dell'imperatore ad esempio nei rilievi della colonna Traiana: onnipresente e dominante ma sempre a contatto coi suoi sudditi. Accentuato invece il carattere divino dell'imperatore egli tale carattere dovette avere soprattutto per la folla reale fuori del quadro e ad essa dovette rivolgersi. È quindi ridotta la sua azione: egli diviene oggetto di contemplazione per lo spettatore. Così nei rilievi dell'arco di Costantino o sul tribunale o sul trono egli si eleva al disopra degli altri uomini, anzi rigidamente di prospetto egli non sembra neanche accorgersi del popolo che lo ascolta, lo implora e lo ringrazia. A questo fenomeno si è dato il nome di centralizzazione della scena. E ad esso va unita la posizione frontale non solo della figura centrale ma anche delle figure secondarie, perchè, spezzato il legame di azione tra esse, tutte tornano a guardare al di fuori verso lo spettatore reale. Con l'arte cristiana, caduta l'idea imperiale ma subentrata l'idea religiosa, il posto dell'imperatore è preso dalla divinità e ancora più questa si discioglie dall'azione con le figure vicine, ancor più rigidamente si volge di prospetto ai fedeli che sono fuori del quadro. E questo schema traversa tutto il medioevo, lo traversa come caratteristica bizantina sino a che il rinascimento coinvolge di nuovo la figura della divinità in un'azione e la libera dalla frontalità e dall'isolamento centrale.

Da questo punto di vista i rilievi dell'arco di Costantino, se già non avessero nell'attraente realtà delle scene che supera l'incapacità dello scalpello caratteri che non possono considerarsi di decadenza, meritano un posto preminente nel corso dell'arte romana perchè preparano ed annunciano l'arte cristiana.

Certo questi fregi sono un ultimo termine di arrivo e assai scarsamente rappresentata è nel patrimonio dei monumenti conservati l'arte del rilievo storico ed onorario in questa età per poterci rendere conto dei gradi intermedî che portano ad essi: in Roma sono stati già ricordati i rilievi dell'arco di Settimio Severo e fuori di Roma possono essere menzionati quelli dell'arco di Galerio in Tessalonica.

Solo in parte riempiono questa lacuna le sculture dei sarcofagi. Non differisce grandemente per soggetti e per forme da quelli di età adrianea il sarcofago che unisce in una sola fronte le scene di Marte e Rea Silvia, di Diana ed Endimione (fig. 534). Di fronte al sarcofago con Galati e Greci di derivazione pergamena si afferma invece caratteristicamente romano, nella disposizione e nella trattazione delle figure, un sarcofago con combattimento di Romani e Barbari (fig. 535), che dà la viva sensazione della trionfante cavalcata romana sopra i barbari calpestati. E se il valore simbolico della scena poteva apparire dubbio per molti dei miti adoperati nei sarcofagi di età precedente, esso è certo invece nel sarcofago di Prometeo e dell'animazione dell'uomo (fig. 536). Forse si cela in questo soggetto il problema assillante dell'immortalità dell'anima che la società pagana poneva alla sua vecchia religione e ad esso la nuova religione, la cristiana, rispondeva con i sereni simboli degli Amorini vendemmianti, dell'ariete, del pavone nel sarcofago di S. Costanza (fig. 537). E per quanto tutti questi sarcofagi siano lontani per età l'uno dall'altro e diversi per esecuzione, appaiono qua e là in essi alcuni dei caratteri che si presentano ben determinati nella scultura costantiniana: la posizione dominante della figura umana, che del resto il sarcofago per ragioni inerenti alle misure del suo rilievo aveva sempre preferito, la netta separazione di una figura dall'altra, la trattazione a forti ombre degli spazî intermedî e degli elementi stessi della figura nel panneggiamento, nei capelli, nelle barbe, infine la centralizzazione delle figure principali, e di conseguenza la loro posizione di prospetto.

Ma ancor meglio di questi modesti prodotti di arte funeraria, che la scultura romana non sia in decadenza in questa età ma abbia anzi trovato nuovi accenti lo dicono i ritratti imperiali. Se nei ritratti dell'età dei Severi senza adulazione si cerca ancora di rendere nel

volto dell'imperatore il suo carattere e così al vivo sguardo di Settimio Severo (fig. 538) e all'alta sua fronte intelligente celata in parte dietro i crespi riccioli si contrappone il bieco contorcimento di suo figlio Caracalla (fig. 539) che contrae la bassa fronte in un corrugamento forcuto, attraverso una serie di ritratti del III secolo d. Cr. che a passo a passo attenuano il segno dell'anima individuale per assumere quello della dignità del grado, si giunge alla rigida e ieratica testa colossale di Costantino il Grande (fig. 540). Come nel rilievo onorario, la figura dell'imperatore qua si erge e si isola nella sua frontalità che sembra ignori ogni contatto con gli uomini all'infuori di quello dell'adorato all'adorante. Una valutazione unilaterale dell'arte può forse trovare meno calore di vita in questa ermetica rigidezza che non nella smorfia miserevole di Caracalla, ma se all'arte può e deve chiedersi egualmente ora l'evidenza di un carattere personale ora invece l'evidenza di un tipo e di una dignità, non è giusto considerare in decadenza la scultura romana di questa età se sa porre nei tratti fermi e quadrangolari della testa di Costantino, nel cerchio dilagante dei suoi occhi sbarrati il segno della divina maestà dell'imperatore romano.

Non è in decadenza neanche dopo Costantino se nella statua colossale in bronzo di « Teodosio il Grande » (fig. 541) il ritratto dell'imperatore nell'impostatura solenne della figura, nella chiusa fermezza del volto sembra incarnare un ideale di sovranità quasi religioso che come riscontro al globo tenuto nella sinistra richiede alla nostra immaginazione il labaro con il segno cristiano sollevato nella destra. Lo sbigottimento riverente alla presenza del principe doveva scaturire più da questa statua che dall'Augusto imperatore.

E se al pari dell'architettura quest'arte figurata seguendo le sorti dell'impero abbandona Roma e abbandona il Paganesimo non per questo decade : quella composta e severa dignità della figura divina che costituisce uno dei caratteri più peculiari dell'arte bizantina e che ne fa un'arte sacra per eccellenza, degna dell'oro con cui sfolgora al disopra dei mortali nel catino dell'abside, era un dono venutole dall'arte romana.

Il senso logico che ama veder chiusi dentro i termini dell'ascensione, dell'apogeo, della decadenza la storia dei fenomeni dello spirito, come in essi è chiusa la vita delle forme organiche, ha spesso tratto in errore nella valutazione dell'arte romana: ma non si può dire sulla china della discesa un'arte che crea il palazzo di Diocleziano, la basilica di Massenzio, l'arco di Costantino, la statua di Teodosio il Grande. È piuttosto un'arte che commisura le sue creazioni ai bisogni mutati dell'impero ed anche alle mutate condizioni dello spirito.

E come l'arte greca aveva chiuso la sua storia non perchè fosse esaurita la maestria dello scalpello ma perchè un'altra civiltà, la romana, con altre concezioni si era affacciata all'orizzonte, così cessa di nome se non di fatto con l'età di Costantino la storia dell'arte romana solo perchè cede ad un nuovo ordine che si accinge ad informare di sè la società umana, cioè al Cristianesimo, i mezzi della sua espressione e ancor più i mezzi della sua costruzione, cede cioè quanto di originale aveva saputo creare nelle forme figurate e nella struttura architettonica. In realtà l'arte romana non muore perchè non muore l'impero e alla Chiesa, che dall'Impero raccoglie il suo dominio sugli uomini mutandolo da materiale in spirituale, essa continua ad offrirsi come arma di affermazione e di diffusione nel mondo.

CONCLUSIONE.

Atene e Roma, Grecia e Italia, questi sono i termini che si confrontano e si contrappongono quando si vuole chiudere tra due estremi la storia della civiltà del mondo. Altre civiltà posteriormente hanno portato il loro contributo alla vita dell'anima e dell'intelligenza che noi ora viviamo, uno grandissimo ne ha apportato il Cristianesimo, ma tutto ciò che dopo è stato aggiunto ci pare quasi che abbia potuto prendere nascimento e sviluppo solo perchè veniva a poggiare su quanto era stato già creato dalla civiltà greca e dalla civiltà romana.

Per altro nella ripartizione dei meriti che all'una e all'altra vengono per questo dono spirituale che esse hanno fatto a tutta l'umanità ulteriore non sempre si è resa giustizia alla letteratura e all'arte romana perchè un'errata presunzione di inscindibile dipendenza ha voluto cercare e valutare in esse solo ciò in cui potevano essere confrontate con la letteratura e con l'arte greca e le ha fatte quindi apparire inferiori al confronto. Tale errore non si è commesso nella valutazione della forza politica, che è anch'essa forza spirituale, perchè la formazione dell'impero romano che ha portato nell'ambito della sua civiltà così gran numero di genti, è realmente creazione troppo superiore non solo ai piccoli predominî delle città e delle stirpi elleniche ma persino al caduco impero di Alessandro il Grande, perchè potesse venire in mente di mettere a paragone la sorte politica di Roma con quella di Grecia.

Ma per rendere anche alla letteratura e all'arte romana il dovuto merito bisogna non cercare in esse ciò in cui potrebbero essere confrontate alla letteratura e all'arte greca ma proprio ciò in cui ne differiscono, in cui hanno affermato la loro originalità in quanto che questa deriva dalla diversa concezione con cui si sono poste dinanzi alle cose del mondo.

La letteratura e l'arte greca hanno sempre collocato nel fuoco speculare della loro osservazione la figura dell'uomo: corpo e spirito. E al di là dell'uomo reale hanno sempre vagheggiato un uomo ideale. Le stesse passioni, gli stessi misfatti dell'uomo sono stati trasfigurati da esse in questa luce ideale. Epopea, lirica, tragedia, speculazione filosofica e narrazione storica, scultura e pittura si muovono costantemente intorno a questo problema dell'uomo, sia esso dio, eroe o mortale.

La letteratura e l'arte romana invece hanno sempre mirato non all'uomo ma agli uomini, cioè alla società, e tutto hanno sempre veduto non nella luce ideale ma in quella della realtà. Naturalmente sono così mancate alla civiltà romana alcune delle manifestazioni più alte della civiltà greca: non ha avuto ad esempio quell'indagine psicologica intorno alle azioni oneste e disoneste dell'uomo che ha tentato e ritentato il genio dei grandi tragici, non ha avuto la speculazione filosofica che tormentosamente per secoli si è riposta l'eterno problema: che cosa è l'uomo nell'universo, che cosa è l'anima nell'uomo. Ha avuto per altro pari alla greca la creazione letteraria che l'uomo studia non nella sua azione isolata ma nel complesso delle azioni altrui, cioè la storia, ed ha avuto superiore alla greca la norma che regola i rapporti fra gli uomini, cioè la legge. E se chiusa la pagina di Omero in cui campeggia solo l'eroe con la sua grandiosità d'azione e con la sua magniloquenza è grato al nostro spirito e ancor più al nostro cuore aprire quella di Vergilio in cui l'eroismo è vinto dal senso di umanità e in cui l'eroe si muove sullo sfondo luminoso della natura, se terminato l'epinicio di Pindaro in cui tutto è sommo, tutto è solenne, tutto è rievocazione di mito e gravità di dettame morale, fa piacere trarre dall'ode di Orazio, come da una fresca vena zampillante della sua campagna tiburtina, quel sapor grato della vita degli uomini che si mescola al ricordo breve degli eroi, tutto ciò si deve a questo senso della realtà romana che riconduce più vicino a noi ogni figura dell'immaginazione che essa tocca e traveste.

Ma se del carattere originale della letteratura latina basta qui fare accenno, di quello dell'arte imperiale romana si è cercato di dare la dimostrazione a passo a passo nelle pagine precedenti. Arte di vita e di dominio sulle genti essa fu arte della realtà. Non seppe creare nella rappresentazione figurata atleti di forme così perfette come il Discobolo di Mirone o dèi di così fiorente bellezza come l'Ermete di Prassitele, ma l'uomo della realtà, l'imperatore togato e loricato seppe crearlo con analoga maestria, perchè non si innalza con minore forza di espressione dinanzi ai nostri occhi la figura di « Augusto Pontefice » o di Teodosio il Grande. E come dopo la pagina di Omero apriamo quella di Vergilio, dopo aver contemplato nel fregio del Partenone le ideali figure del corteo panatenaico che sembrano fuori di ogni luogo e di ogni tempo, alziamo lo sguardo verso il fregio della colonna Traiana per cogliere sullo sfondo variato del paesaggio reale la vita reale degli uo-

mini, che è guerra lunga e difficile, e nel gesto e nel volto degli uomini i sentimenti e le passioni che la determinano, che la guidano, che la concludono.

Ritratto e rilievo storico sono infatti le manifestazioni originali dell'arte figurata romana che scaturiscono da questo duplice senso della realtà e dell'umanità e toccano spesso vette altissime come le pagine di Cesare e di Tacito. Anzi quando nel ritratto imperiale nessuna adulazione vien fatta ai tratti del principe par d'imbatterci nello stesso spirito acerbo e crudo di Svetonio o di quanti altri mai scrittori di vite degli Augusti hanno creduto che fosse dover loro di Romani o ancor meglio di uomini di parte, quasi per contrapporre la debolezza dell'individuo alla grandezza dell'impero, frugare con spietata precisione nei difetti, nei vizî, nelle colpe anche degli imperatori più cari al favor popolare.

Ma per servire ai bisogni dell'impero cioè al dominio sulle genti, per corrispondere ancor meglio a questo duplice senso della realtà e dell'umanità, la civiltà romana ha creato sopra tutte le altre un'arte, l'architettura, che è stata come la sua legge, stabile, possente e duratura. Per le necessità reali degli uomini ha creato il ponte, l'acquedotto, la terme, la basilica, e per dare ai suoi edifici l'ampiezza e l'elevato proporzionalmente crescenti con la grandezza dell'impero ha trovato per essi una nuova struttura, quella curvilinea dell'arco, della volta, della cupola. E come la sua legge l'ha lasciata per sempre in eredità ad ogni civiltà posteriore.

Nel suo compito che è l'idealizzazione dell'uomo abbiamo immaginato l'arte greca pari ad Edipo dinanzi alla Sfinge enigmatica, pari al titano Prometeo dinanzi alla sua creatura di argilla: l'uomo, solo l'uomo è difronte al solitario artista. Invece una folla di popolo in ascolto crea nella nostra immaginazione col suo gesto Aulo Metilio, l'Arringatore, il cittadino etrusco che pare già magistrato romano, e una folla di popolo è ancora quella che circonda l'imperatore sui Rostri nel rilievo dell'arco di Costantino. Tra l'una e l'altra opera corrono più di cinque secoli ma l'arte d'Italia, l'arte di Roma è sempre ferma al primo punto: dinanzi ad essa non sta l'uomo ma l'umanità, non sta l'ideale ma la realtà.

AULO METILIO L'ARRINGATORE» — *MUS. ARCHEOLOGICO, FIRENZE.*

ILLUSTRAZIONI

Fig. 295. - NURAGHE PADDAGGIU — CASTEL SARDO.

Caratteristiche costruzioni della Sardegna sono i nuraghi. Il periodo del loro maggiore sviluppo coincide con la civiltà del bronzo, ma l'origine è più antica come la loro fine raggiunge la civiltà del ferro. Sono realmente costruzioni fatte per sfidare i secoli e la loro durata attesta una tenace persistenza di particolari condizioni della vita sociale nell'isola. Infatti, difronte alle molte ed errate ipotesi sulla loro destinazione primitiva, è stato ormai messo in chiaro dai dati di scavo che essi erano delle abitazioni, ma abitazioni fortificate. I nuraghi sono sparsi in tutta l'isola e talvolta aggruppati in breve spazio a difesa forse di un comune territorio di pascolo e di coltivazione, ma non sono mai legati in un nucleo che possa dirsi villaggio o città, cioè parlano della vita indipendente della famiglia sotto il dominio di un capo. Nella forma più semplice il nuraghe consiste in una torre a tronco di cono che negli esemplari maggiori raggiunge anche il diametro di m. 10. Le mura, assai spesse, sono costruite con pietre che variano di grandezza da nuraghe a nuraghe, e talvolta nel nuraghe stesso salendo dai filari inferiori ai superiori. Nelle mura sono aperte finestre e feritoie. Si accede nell'interno per mezzo di una bassa porta e un breve corridoio. L'interno è costituito da una grande camera circolare, la cui copertura ad alveare è ottenuta collo sporgere delle pietre che si restringono in cerchi sempre minori. In qualche caso l'interno è diviso in più camere. Il nuraghe poteva avere anche due piani. Accanto al nuraghe si trova il sepolcro della famiglia, la cosiddetta « tomba dei giganti » formata da un corridoio e da una cella. Il tipo di costruzione del nuraghe appartiene ad un'architettura che si può chiamare « mediterranea ». Con caratteristiche che variano da luogo a luogo la medesima struttura in pietra, la medesima pianta circolare, la medesima copertura della volta a cerchi aggettanti si ritrovano nelle Baleari, a Malta, a Pantelleria (sesi), in Caria, e in questo stesso genere di architettura rientra la tomba a « tholos » della civiltà cretese-micenea (fig. 5). Si pensa quindi ad una provenienza orientale di questo sistema di costruzione, ma arrischiato sarebbe trarne illazioni per l'origine etnica dei Sardi.

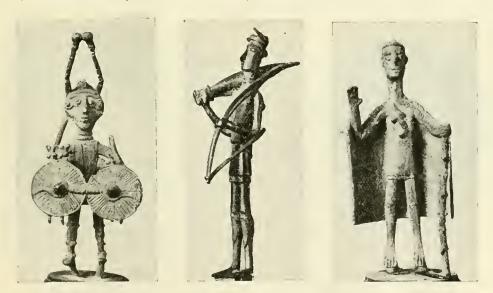



Fig. 296-298. - STATUETTE SARDE DEL PERIODO DEL BRONZO — *MUSEO, CAGLIARI.*

La civiltà della Sardegna del periodo dei nuraghi ha un'altra sua creazione caratteristica in alcune statuette di bronzo che attestano di una singolare predilezione per l'arte figurata quando questa nel resto d'Italia era ancora rappresentata da rozzi e scarsi prodotti di argilla. Sono statuette votive, cioè di uso religioso, e provengono da nuraghi, da tombe, da stipi di santuari, da ripostigli. In alcune di esse si sono volute riconoscere delle figure mostruose di dèi: la prima qui riprodotta sarebbe quella di un dio a quattro occhi e quattro braccia, armato di doppio scudo. Ma di solito sono figure di mortali e fissati nell'aspetto caratteristico della loro condizione sociale. Ad esempio v'è qui l'arciere con arco nella sinistra e spada nella destra e v'è il capo di famiglia, guerriero e pastore insieme, coperto di mantello e appoggiato al bastone, con pugnale a tracolla Queste statuette sono schematiche nelle forme, angolose nei movimenti e appena sbozzate nei volti, cioè mostrano come alla volontà di caratterizzazione fossero impari i mezzi rappresentativi, ma colpiscono tuttavia come immagini di una rude realtà, e per i soggetti, per gli indumenti, per le armi aprono uno spiraglio sull'aspetto non soltanto esteriore della civiltà sarda. Alt. 0,20; 0,245; 0,188.

Fig. 299. SOSTEGNO E BACILE DI BRONZO.
DALLA TOMBA BARBERINI DI PRAENESTE (PALESTRINA) — *MUS. DI VILLA GIULIA, ROMA.*

Il commercio fenicio che importava in Creta i bronzi dell'antro Ideo (fig. 24) raggiungeva con i suoi prodotti anche le coste del Lazio e dell'Etruria. E il repertorio di quest'arte figurata è sempre tratto dall'Egitto e dall'Assiria. Quattro protome, due di leone e due di Grifo, ornano il bordo del bacile. Il sostegno è formato da un cono sormontato da un calice floreale ed ha una decorazione a rilievo nella quale è ripetuto due volte il gruppo assiro di due leoni androcefali alati, con mitra a corna, affrontati dinanzi ad un ornamento floreale, il cosiddetto albero della vita. Alt. del sostegno 0,87. VII sec. a. Cr.

Fig. 300. - PATERA D'ARGENTO DORATO.
— DALLA TOMBA BERNARDINI DI PRAENESTE —
MUS. PREISTORICO, ROMA

È decorata ad incisione e a sbalzo. Nel centro un individuo nell'aspetto e nell'atteggiamento tipico del Faraone egiziano insegue un nemico mentre un altro nemico è stato già legato ad un albero e un terzo a terra è addentato da uno sciacallo. All'intorno v'è una fascia con figure di cavalli ed uccelli. Nella fascia più esterna è narrata in scene continuative un'avventurosa caccia al cervo di un principe in costume assiro. Ucciso l'animale egli offre un sacrificio agli dèi, cioè alla luna e al disco solare alato egiziano, come un'altra divinità alata dalla testa egiziana di Hathor lo salva dall'agguato di un mostro di aspetto scimmiesco. Dm. 0,19. VII sec. a. Cr.

Fig. 301. - BACILE D'ARGENTO DORATO.
— DALLA TOMBA BERNARDINI DI PRAENESTE —
MUS. PREISTORICO. ROMA.

Dall'orlo sporgono sei protome serpentine. Il vaso è decorato con incisioni rialzate in qualche punto a sbalzo. La fascia superiore presenta delle anatre, quella sottostante una sfilata di soldati e di cavalieri, interrotta da una collina sulla quale un leone insegue un cervo. La terza è occupata da un'analoga schiera che marcia in un paesaggio con palme. La quarta, qui quasi per intero nascosta, ha dei cavalli al pascolo, un contadino che zappa sotto una vite, una mandra assalita dai leoni. Il fondo del bacile è occupato dal caratteristico gruppo egiziano del Faraone vittorioso, personificato nel leone che pone una zampa sul nemico atterrato. Alt. 0,188. VII sec. a. Cr.

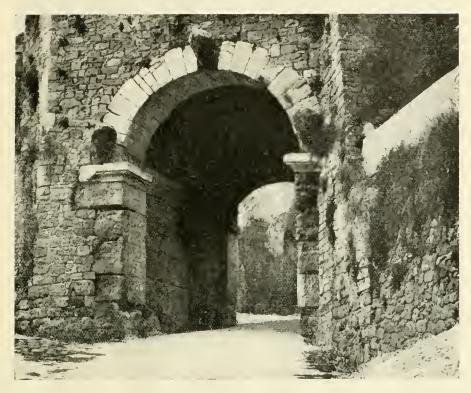



Fig. 302. - PORTA DELL'ARCO — VOLTERRA.

Problema controverso è io quale parte del mondo antico abbia avuto origine l'architettura curvilinea dell'arco. Esempi isolati, cioè tentativi rimasti senza seguito, sono stati additati nell'architettura della Babilonia e dell'Egitto, ed egualmente porte ad arco incuneato, cioè con blocchi disposti a raggiera e sostenentisi a vicenda, si hanno in Grecia nelle mura di cinta di alcune città dell'Acarnania, ad esempio in Eniade (III-II sec. a. Cr.). Ma solo l'architettura romana con l'arco, con la volta, con la cupola ha spezzato il rigido sistema rettilineo dominante nell'architettura greca ed ha potuto così raggiungere una maggiore elevazione e coprire un più vasto spazio. Ai Romani prepararono la strada gli Etruschi. Tra i più antichi esemplari di porta ad arco va annoverata questa di Volterra che deve appartenere al IV sec a. Cr. una volta che essa appare riprodotta in un'urna funeraria etrusca della necropoli stessa di Volterra come porta di Tebe, con la medesima caratteristica decorazione delle tre teste agli estremi ed al colmo dell'arco. Alt. 6,00.

Fig. 303. - ARCO DELLA PORTA MARZIA — PERUGIA.

Rimossa dal suo luogo originario quando fu costruita la rocca della città al tempo del pontefice Paolo III (1540) ne furono rimontate e incastrate le pietre in uno dei bastioni. L'iscrizione latina (*Colonia Vibia, Augusta Perusia*) fu incisa nell'architrave e nel basamento del loggiato quando la città, divenuta colonia romana, ricevette tale denominazione dall'imperatore C. Vibio Treboniano Gallo (251-253 d. Cr.). Ma l'arco decorato lateralmente di due teste, in modo analogo a quello della porta di Volterra, e i pilastrini del loggiato sormontati dal capitello a volute erette di tipo eolico simile a quello della tomba dei rilievi dipinti di Caere (fig. 306), sono di puro carattere etrusco. Ed elementi etruschi si possono riconoscere, nonostante la loro corrosione, anche nelle figure ad alto rilievo che sporgono dalla balaustra: probabilmente sono Giove e i suoi figliuoli, i Dioscuri, presso i loro cavalli. Alt. 7,80.

Fig. 304. - TOMBA A TUMULO — CAERE (CERVETRI).

Comune a molte civiltà è il tumulo di terra innalzato sopra il sepolcro, ma particolarmente presso gli Etruschi esso ha assunto una forma grandiosa, perchè ha servito a celare e proteggere vasti sepolcri di famiglia. Difatti non soltanto vi era nel suo interno il sepolcro principale costituito da una o più camere e da un corridoio di accesso, ma, addossati al suo zoccolo esterno oppure disposti nello spessore della terra, si trovavano dei sepolcri secondari. L'area di estensione dei tumuli etruschi sale lungo la costa tirrena da Veii a Populonia. Qui è riprodotto uno dei molti tumuli della necropoli di Caere, in cui è visibile la salda costruzione e l'accurata lavorazione del basamento circolare. La suppellettile trovata in queste tombe a tumulo fa riportarle al VII-VI sec. a. Cr.

Fig. 305. - VIA DEI SEPOLCRI — VOLSINII (ORVIETO).

La città dei morti è fatta qui simile alla città dei vivi: adiacenti come le case, le tombe si aprono con le loro singole porte sulla strada comune. Sono tombe a camera costruite con pietre squadrate. La porta è bassa e senza decorazione architettonica: sull'architrave è inciso il nome dell'individuo a cui apparteneva la tomba. Il soffitto della camera sepolcrale è costituito da filari di pietre aggettanti secondo il sistema struttivo dell'architettura « mediterranea » (confr. fig. 295). Il corredo funebre che era stato disposto in queste tombe indica, per la natura dei vasi e degli oggetti di bronzo, che esse risalgono al VI-V sec. a. Cr.

Fig. 306. - TOMBA DEI RILIEVI DIPINTI — CAERE.

La tomba anche nel suo interno è fatta talvolta simile alla casa. Essa doveva servire per eterna dimora, ed il corredo di oggetti necessarî per la vita ultraterrena, soprattutto per i banchetti, è stato qui rappresentato a rilievo sulle pareti. La tomba è costituita da una camera rettangolare (7,60X6,40) scavata nella roccia e con banchi e loculi sepolcrali. A sostegno del soffitto sono stati lasciati nel mezzo due pilastri sormontati da capitelli di tipo eolico, cioè con volute erette. La parte superiore delle pareti è decorata di armi disposte in due fasce. Sulle facce dei pilastri sono rappresentati vasi di diversa forma e strumenti ed oggetti varî, specialmente della cucina e della tavola. Qui è riprodotta la parte centrale della parete di fondo. La sua più ricca ornamentazione indica che questo loculo apparteneva ai personaggi più importanti della famiglia, forse al padre e alla madre. Difatti non solo come gli altri loculi questo è provvisto di cuscini, ma il letto funebre ha sostegni elegantemente torniti, e dinanzi ad esso è collocato un basso banchetto, mentre alla sinistra si ha uno scrigno. Due busti, forse quelli del defunto e della defunta, sporgono in alto dai pilastri. Al disotto di quello maschile v'è l'oinochoe e la coppa, al disotto di quello femminile vi sono una collana, una corona e un ventaglio. Appoggiato alla kline, come se da un momento all'altro il defunto dovesse tornare ad alzarsi e a passeggiare sulle luminose vie della terra, sta il bastone. In mezzo a tanti richiami alla vita, vi sono per altro sul prospetto della kline due guardiani del mondo dei morti, il tricipite Cerbero e un demone a gambe serpentine e armato di remo. Per l'architettura e per la forma di molti degli oggetti rappresentati la tomba appartiene al IV-III sec. a. Cr.

Fig. 307. - TOMBA DELLE SEDIE E DEGLI SCUDI — CAERE.

Imponente essa è nella sua semplicità architettonica. È qui riprodotto solo l'angolo di sinistra del vasto atrio centrale sul quale si aprono tre camere più interne. Tratti dalla viva roccia oltre ai letti funebri, alla cornice delle porte, agli scudi appesi alle pareti, sono due troni a spalliera ricurva con sgabello sul davanti. Casa ed arredo legati così dalla struttura del masso danno più profondamente l'impressione di quella durabilità della vita ultraterrena che è al fondo della concezione religiosa degli Etruschi. IV-III a. Cr.

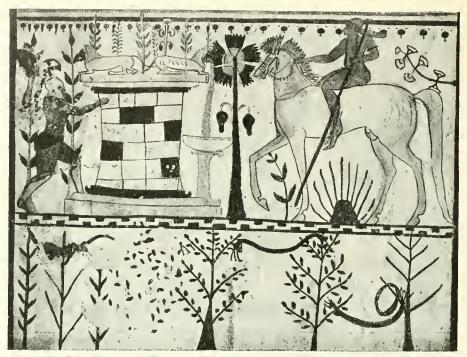



Fig. 308. - ACHILLE E TROILO — TOMBA DEI TORI — TARQUINII (TARQUINIA).

Questa pittura orna la parete di fondo della camera principale di una tomba che trae la sua denominazione da tori dipinti in altre parti della tomba stessa. Il soggetto è tolto dal mito. È un episodio delle Ciprie, poema ciclico che comprendeva gli avvenimenti anteriori all'Iliade. Achille uccide Troilo, il figlio minore di Priamo, tendendogli agguato presso la fontana a cui egli porta ad abbeverare i cavalli (confr. fig. 31). La fontana è sormontata da due figure di leoni di cui uno versa acqua in un bacino sottostante. Sottili alberelli e una palma indicano la fresca verzura del luogo. Armato di elmo e di schinieri e impugnando lancia e spada Achille, nascosto dietro la fontana, attende Troilo che giunge a cavallo. Per quanto il soggetto sia greco e tutta l'arte etrusca presupponga sempre l'ammaestramento greco, i particolari caratteri di quest'arte appaiono già nella vivacità dei colori, nell'avvivamento paesistico della scena, nel tipo del cavallo, nell'acconciatura e nei tratti del volto di Troilo (confr. fig. 316). Metà del VI sec. a. Cr.

Fig. 309. - SACERDOTE E SIMULACRO DELLA DIVINITÀ. DA UNA TOMBA DI CAERE — *LOUVRE, PARIGI.*

Talvolta in Caere le pareti della tomba erano decorate con lastre di terracotta dipinte. In questa lastra un uomo con scettro, forse un sacerdote, è seduto presso l'idolo di una dea. Il serpente ai suoi piedi è forse attributo della divinità oppure simbolo funerario. Si è anche pensato a Filottete morso dal serpente e poscia abbandonato in Lemno. Il carattere etrusco oltre che nel volto del sacerdote e nei suoi calzari a punta (calcei repandi) è chiaro nella dea che ha la singolare cuffia conica etrusca (tutulus). Fine del VI secolo a. Cr.

Fig. 310. - TRASPORTO DELLA DEFUNTA AGLI INFERI. DA UNA TOMBA DI CAERE — *LOUVRE, PARIGI.*

Proviene dalla medesima tomba della lastra adiacente. Un demone alato segue un uomo con arco e frecce portando una donna tra le braccia. Si è pensato al mito di Eracle che riconduce al marito Admeto, traendola dall'Ade, la moglie Alcesti, morta per lui, ma è più probabile che sia il trasporto della defunta agli Inferi, che cioè si riferisca alla persona che era sepolta nella tomba. Anche qui oltre ad alcuni elementi del costume sono etruschi i profili delle figure e le grosse forme delle braccia e delle gambe. Fine del VI sec. a. Cr.

Fig. 311. - BANCHETTO — TOMBA DEI LEOPARDI — TARQUINII.

Danno il nome alla tomba i due leopardi dipinti nel timpano. È una tomba a camera (3,50 X 3,30) scavata nella roccia con solfitto a due spioventi. La parete di fondo è occupata da una scena di banchetto. Su due letti conviviali sono insieme distesi un uomo e una donna, sul terzo, quello di sinistra, vi sono due uomini. Come in molte altre arti dell'antichità (egiziana, cretese-micenea, greca arcaica) il color bruno del maschio è contrapposto al colore bianco della femmina. Ministrano al banchetto due giovani nudi di cui l'uno solleva un'oinochoe, l'altro tiene nella sinistra il colino per passare il vino. La scena del banchetto è la più comune nella decorazione delle tombe etrusche, anzi la posa del banchettante è quella che l'Etrusco assume anche nei sarcofagi e nelle urne cinerarie. La civiltà etrusca infatti ha concepito in origine la vita d'oltretomba come una continuazione perpetua di questa gioia terrena. E a differenza dei Greci, che l'avrebbero considerata immoralità, presso gli Etruschi partecipano al convito, distese accanto agli uomini, anche le donne della famiglia. Ma etrusca non è solo la concezione della scena, lo sono anche i variopinti costumi ed i profili delle figure per quanto ingentilite d'aspetto sotto l'influenza della progrediente arte greca. Primi decenni del V sec. a. Cr.

Fig. 312. - DANZA — TOMBA DEI LEOPARDI — TARQUINII.

Il banchetto è allietato dal suono del doppio flauto e della cetra. Ma mentre sulla parete di sinistra suonatori ed assistenti hanno calmi atteggiamenti, nella parete di destra, qui riprodotta, la musica eccita le figure alla danza. Anche questa è una gioia terrena di cui il defunto vuole godere nella notte della vita eterna. E, come nella luce del mondo, questa danza è posta dentro la gaia cornice degli alberelli fioriti. Le brune carni del flautista, aduste dal sole, mettono un vivo contrasto contro l'azzurro, il rosso e il bianco del suo manto svolazzante. Primi decenni del V sec. a. Cr.

Fig. 313. - TESEO NELL'ADE — TOMBA DI POLIFEMO O DELL'ORCO — TARQUINII.

Alla concezione gioiosa di una vita ultraterrena di banchetti e di danze, quale è riflessa nella pittura funeraria etrusca dell'età più antica, si contrappone nel IV-III secolo a. Cr. una visione tetra di essa. Sono demoni terribili quelli che attendono i defunti sulla soglia della morte, e il maglio e le corde e i serpenti di cui vanno armati sono promessa di martiri e non di gioia. E se si conserva il motivo del banchetto questo non è più immaginato nella luce della terra tra il verde degli alberi, ma nell'oscurità dell'Erebo sotto gli occhi di Ade e di Persefone. E appunto il caso della tomba di Polifemo in Tarquinii e, come se non bastasse la tristezza del luogo, il pittore vi ha aggiunto dei dannati del mito greco e anche la figura mostruosa di Polifemo da cui è tratto il nome della tomba. È qui riprodotto il gruppo di Teseo e di Tuchulcha: i nomi sono dati dalle iscrizioni aggiunte. Teseo è sceso nell'Averno per aiutare Piritoo nella tracotante impresa di rapire Persefone, ma è rimasto prigioniero di Ade. Mentre tuttavia il mito greco lo faceva liberare da Eracle (fig. 236), egli è qui trattenuto insieme a Piritoo di cui si scorge appena un avanzo della testa. A loro guardia sta il demone Tuchulcha, il quale oltre ad incutere spavento con l'orribile aspetto delle ali, del naso adunco, dei serpentelli eretti tra i capelli, impugna con la sinistra sul capo di Teseo un minaccioso serpente. Per quanto l'episodio sia stato tratto dal mito greco, non greca (confr. fig. 162-163), ma caratteristicamente etrusca è la concezione della scena. IV-III sec. a. Cr.

Fig. 314. - « MEMNONE E L'OMBRA DI TIRESIA » — TOMBA DI POLIFEMO O DELL'ORCO — TARQUINII.

In un altra parte della tomba sono dipinte figure del mito troiano. Le iscrizioni aggiunte, per quanto possano prestarsi anche a diversa integrazione, sembra che ne designino una come Memnone (*MEMRUN*), il duce degli Etiopi nella guerra di Troia (fig. 75), e l'altra come l'ombra di Tiresia (*HINTHIAL TERIASALS*), l'indovino che Ulisse evoca sulla porta dell'Ade (confr. fig. 232 e 321). Una terza figura, ora quasi per intero sparita, quella forse di Aiace Telamonio, stava accanto a Tiresia. Il paludoso terreno dei fiumi infernali è qui indicato dalle canne, e sulle foglie di quella che sta tra Memnone e Tiresia volteggiano delle figurine umane. Sono le animule dei morti, per quanto non alate (confr. fig 163), che popolano i prati di asfodelo, ma viene fatto anche di ricordare l'albero carico delle immagini dei sogni, che Enea vide nell'Averno (*En.* VI 282 ss.). IV-III sec. a. Cr.

Fig. 315. - VASO FUNERARIO A FORMA DI CANOPO. *MUSEO, CHIUSI.*

Proprio di Chiusi e del VII-VI secolo a. Cr. è il vaso cinerario sormontato da una testa umana. La denominazione di canopo è stata modernamente applicata ad esso sull'analogia del nome egualmente convenzionale adoperato per alcuni vasi egiziani funerari. Spesso il canopo veniva collocato sopra un sedile a spalliera ricurva: in bronzo e decorato a rilievo con motivi orientalizzanti (animali alati) è quello dell'esemplare qui riprodotto. Si noti la rozzezza espressiva di questo volto in argilla. Alt. 0,85.

Fig. 316. - STELE DI LARTH ANINIE. *MUS ARCH. FIRENZE.*

Peculiare dell'Etruria settentrionale, da Volterra a Bologna, è quale monumento funerario la stele a rilievo. Comincia nel VI secolo a. Cr. e termina nel IV. Questa proviene da Fiesole e l'iscrizione aggiunta ci dà prenome e nome della figura. È un guerriero armato di lancia e di ascia. Il colore doveva rendere più evidente la forma del vestito che era un gonnellino con cintura. Peculiarmente etruschi sono il tipo del volto e la disposizione dei capelli (confr. fig. 308). Alt. 1,32. VI sec. a. Cr.

Fig. 317. - DEFUNTI DISTESI SUL LETTO CONVIVIALE — SARCOFAGO DI CAERE — *MUS. DI VILLA GIULIA, ROMA.*

Limitati alla necropoli di Caere e alla seconda metà del VI secolo a. Cr. appaiono finora i sarcofagi in terracotta a forma di letto conviviale sul quale è distesa la coppia dei defunti. Il loro motivo nasce da quella stessa concezione dell'oltretomba che ha sparso tante pitture di conviti sulle pareti delle tombe di Tarquinii (fig. 311): i defunti rimarranno lieti banchettanti per tutta l'eternità. Etrusco, al pari del motivo, è l'aspetto delle figure: ambedue portano calzari a punta rialzata e la donna è coperta di tutulo (fig. 309). Secondo la moda del tempo l'uomo ha la barba, ma manca di baffi. Ma ciò che soprattutto fa riconoscere nell'opera un prodotto della plastica etrusca, per quanto sorto sotto l'influenza greca, è la particolare espressione di questi volti a causa dell'aguzzo profilo: unito all'obliquità degli occhi esso dà loro un'aria furbesca. Alt. 1,40.

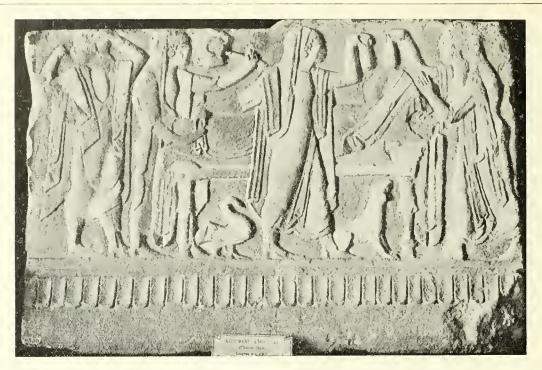



Fig. 318. - LAMENTAZIONE INTORNO AL LETTO DELLA DEFUNTA — RILIEVO FUNERARIO DA CAERE. — *LOUVRE, PARIGI.*

Sono proprî di Chiusi dei rilievi funerari arcaici, specialmente cippi. Qualche esemplare proviene anche da altre necropoli. I soggetti si accordano alla natura del monumento: sono in generale cortei funebri, sacrifici, banchetti, danze. Qui ad esempio è rappresentata la lamentazione dei parenti intorno al letto funebre. La morta è avvolta e distesa. Due donne sembra che versino da vasi unguentarî (alabastra) delle essenze sul suo capo, una terza ai piedi del letto le fa aria col ventaglio (fig. 306) e un uomo alza le braccia in gesto di dolore. Fanno parte della scena anche gli animali della casa, l'anatrella e il cane; qui, come altrove gli alberelli (fig. 312), sono il tratto realistico della natura che l'arte etrusca ama di aggiungere alle figure umane. Ed etruschi, oltre alle forme dei corpi e delle teste, oltre alle pieghe larghe dei vestiti, sono gli esagerati gesti di dolore che fendono l'aria in un movimento snodato delle braccia e dei polsi. Ultimi decennî del VI sec. a. Cr.

Fig. 319. - STELE FUNERARIA DA FELSINA. *MUS. CIVICO, BOLOGNA.*

Tra le stele funerarie etrusche quelle di Felsina (Bologna), che si estendono dalla fine del VI alla metà del IV secolo a. Cr., presentano una caratteristica forma arcuata. Al gruppo delle più antiche appartiene questa nella quale difronte ad un guerriero armato di elmo, scudo e spada si erge un demone della morte con gambe serpentine. Alt. 0,94. Ultimi decennî del VI sec. a. Cr.

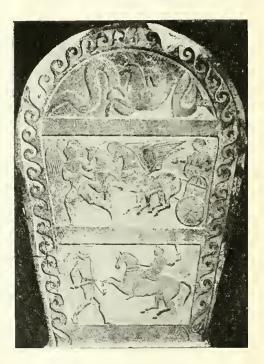



Fig. 320 - STELE FUNERARIA DA FELSINA. *MUS. CIVICO, BOLOGNA.*

Questa invece appartiene alle più recenti. Lo dicono oltre alle forme anche i soggetti, giacchè nel combattimento della zona inferiore si ha forse l'eco delle lotte tra Etruschi e Celti nella valle padana. E di tipo tardo è, nella zona intermedia, il viaggio del defunto all'oltretomba: il suo carro tirato dai cavalli alati è preceduto da un demone. Alt. 1,60. Prima metà del IV sec. a. Cr.

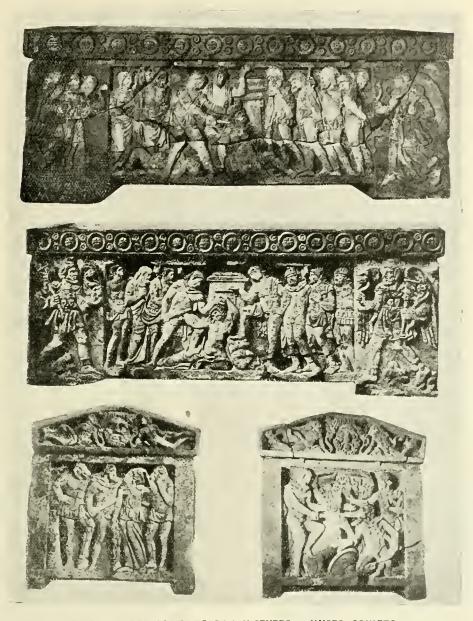



Fig. 321. - SARCOFAGO DI TORRE SAN SEVERO — *MUSEO, ORVIETO.*

Esemplare unico, non soltanto per l'importanza dei soggetti che ornano i quattro lati, ma anche per la ricca policromia che ravviva il rilievo, è questo sarcofago proveniente dalla moderna contrada di Torre S. Severo sul versante nord est del lago di Bolsena. Semplice è il coperchio: è di tipo architettonico a due spioventi ed è decorato nei due frontoni con teste di Acheloo a corna bovine tra due figure maschili nude che tengono dei serpenti. I soggetti delle scene a rilievo appartengono al mito greco anzi sono tolti tutti e quattro dal ciclo troiano, ma nella scelta e nella composizione di esse si rivela il puro spirito etrusco, perchè l'artista, seguendo la concezione funeraria della più tarda età (fig. 313), ha voluto porre intorno al morto immagini terrificanti e mostruose. Le due scene dei lati lunghi mostrano come nel mito le ombre dei morti per essere placate avessero sete di sangue. Nell'una infatti è rappresentata l'uccisione dei prigionieri troiani sulla tomba di Patroclo. Narrava Omero che durante la battaglia nel fiume Xanthos Achille ne aveva tratto vivi dodici giovani troiani, preda destinata dalla sua ira all'anima di Patroclo (*Il.* XXI, 26 33). E infatti nel giorno dei funerali li aveva uccisi e gettati sul rogo dell'eroe (*Il.* XXIII, 175-183). Il soggetto, che non aveva troppo tentato la delicata e serena fantasia dell'arte greca, è stato invece più volte trattato dall'arte etrusca, tra l'altro nelle pitture di una tomba di Vulci. Qui l'ombra di Patroclo è appoggiata al cippo del suo sepolcro. Achille dinanzi a lui sgozza con la spada un Troiano, mentre altri due vengono condotti al sacrificio da due guerrieri achei e un quarto già ucciso è disteso a terra. Che il sacrificio avvenga per volontà degli dèi inferi, lo mostra la presenza stessa dietro ad Achille di Ade e di Persefone. E al mondo dei morti appartengono anche i due Geni femminili alati (Lase) armati di serpenti che fiancheggiano la scena. Di sangue avrà sete alla sua volta l'anima di Achille e difatti nel secondo lato del sarcofago viene a lui sacrificata, secondo il mito narrato nel poema ciclico dell'Iliupersis, la giovane figlia di Priamo, Polissena. Anche qui l'eroe è presso il cippo del suo sepolcro e chi compie l'uccisione è suo figlio Neottolemo. Assistono alla scena, divisi in due gruppi di tre personaggi ciascuno, gli eroi achei: tra essi si può forse riconoscere Calcante o Fenice, nel vecchio ammantato a sinistra, Ulisse nella terza figura di destra. E la scena è egualmente inquadrata da geni della morte: sono due demoni alati di orribile aspetto, con naso adunco, con serpenti in testa, alla cintura, intorno alle braccia e armati, l'uno di maglio e l'altro di mazza. All'Odissea invece riportano le scene dei lati stretti. Nella prima Ulisse minaccia con la spada Circe (*Od.* X 321 ss.) che ha trasformato in bestie i suoi compagni: ai lati infatti ve n'è uno con testa di lupo e uno con testa di ariete. Nell'altra Ulisse insieme a Eurylochos e Perimedes fa il sacrificio dell'ariete dentro l'ingresso dell'Ade, per evocare l'ombra di Tiresia (*Od.* XI 23 ss.): attraverso l'apertura che divide il mondo dei vivi dal mondo dei morti si vede la terra con le piante e con gli animali e con la nave di Ulisse. E come è etrusca la composizione delle scene, etrusche sono le forme delle figure: forti sono i tratti del volto, folte e movimentate le ciocche dei capelli, robuste le membra, grossolane le pieghe del panneggiamento, ma questa rudezza di stile contribuisce all'impressione realistica dell'insieme. Lungh. 2,10. IV-III sec. a. Cr.

Fig. 322. - SARCOFAGO IN TERRACOTTA DI LARTHIA SEIANTI — *MUS. ARCHEOLOGICO, FIRENZE.*

Il prospetto architettonico del letto conviviale è formato da pilastrini con capitelli eolici a volute erette (fig. 303, 306) ed è decorato di patere e di rosoni negli spazi intermedi. Un'iscrizione incisa sul bordo superiore, alla quale fu poscia sovrapposta un'iscrizione dipinta, ci dà il prenome e il nome della defunta. Ed essa, riccamente vestita, acconciata ed ornata, è distesa sul letto, ma nell'atteggiamento della banchettante è sollevata col tronco e si appoggia sui cuscini. Con la mano sinistra regge uno specchio a scatola, con la destra allontana, nel gesto usuale della sposa, il manto che le copre il capo. Ella è sovraccarica di gioielli: ha corona, orecchini, collana, fermaglio, braccialetti, anelli. Le forme del corpo non sono nè aggraziate nè ben modellate: esse male si disegnano sotto le pieghe superficiali della tunica, sotto quelle profonde del manto. Ma il volto nei suoi tratti naturalistici, a cui l'artista non ha voluto aggiungere alcuna adulazione di bellezza, ha una viva espressione, soprattutto per la fissità degli occhi: come nei canopi dell'età più antica (fig. 315) la concezione religiosa etrusca voleva salvarlo nel suo aspetto reale dalla distruzione della morte. Lungh. 1,64. III-II sec. a. Cr.

Fig. 323. - LOTTA DEI SETTE A TEBE.
URNA CINERARIA IN ALABASTRO.
MUSEO, VOLTERRA.

Fig. 324. - ULISSE E LE SIRENE.
URNA CINERARIA IN ALABASTRO.
MUSEO, VOLTERRA.

Persistente attraverso tutto lo svolgimento dell'arte etrusca è il motivo del defunto banchettante, anche quando, ridottosi il monumento sepolcrale ad una piccola urna cineraria per il sopravvalere del rito della cremazione su quello dell'inumazione, la sua figura recumbente sul coperchio divenne goffa e sproporzionata. Al III-II secolo a. Cr. e alla regione che da Perugia e Chiusi si estende sino a Volterra appartengono queste urne cinerarie che possono essere di vario materiale a seconda dei luoghi (pietra, alabastro, terracotta). Il loro prospetto è ornato a rilievo, il più spesso con scene del mito greco. Ne sono qui riprodotti due esemplari. Nell'uno v'è l'assalto dei Sette a Tebe. Per la tendenza dell'arte etrusca all'avvivamento paesistico della scena tutto il fondo è occupato dalle mura della città con torre e porta. La porta è ad arco, secondo il sistema prevalente nell'architettura etrusca (fig. 302). Dall'alto di essa sporgono tre difensori mentre un altro si affaccia da una finestrella sottostante. A piedi e a cavallo fanno impeto contro la porta gli assalitori ed uno è nell'atto di scagliare al disopra di essa la testa di un nemico ucciso. V'è, nonostante la ferocia dell'atto, una certa grandezza epica di aspetto e di movimento nella sua figura e in quella del guerriero vicino. Il soggetto dell'altra urna è tratto dall'Odissea: Ulisse è legato all'albero della sua nave ed ascolta senza pericolo il canto e la musica delle Sirene. Esse sono tre, sono in figura interamente umana e siedono sugli scogli. Ritroviamo uno dei caratteri dell'arte etrusca nella trattazione naturalistica di questo elemento del paesaggio e non manca anche qui di vivezza espressiva la posa di Ulisse. III-II sec. a. Cr.

Fig. 325. - SARCOFAGO DI ARNTH VELIMNA — *TOMBA DEI VOLUMNII, PERUGIA.*

Il sarcofago eretto su alto piedistallo si trova ancora al suo posto nella camera più interna del vasto ipogeo dei Volumnii presso Perugia. La tomba aveva servito almeno a quattro generazioni della famiglia ed Arunte Volumnio apparteneva alla terza: infatti sono stati ritrovati nella tomba anche i sarcofagi del nonno, del padre e di sua figlia oltre a quelli dei suoi fratelli. Nessuno per altro supera in sontuosità il suo. Il letto conviviale con piedi riccamente ornati è provvisto di materasso e di cuscini, di coltre e di pelle. Sul davanti è scolpito a rilievo il prospetto di un basso sgabello con zampe e protomi leonine. Più ricco ancora è il basamento. Se evanida è ormai la pittura centrale che presentava nel vano di una porta ad arco, porta della tomba o porta degli Inferi, quattro figure, conservati in tutta l'imponenza del loro aspetto sono i due Genî femminili alati, le due Lasai, che erano a guardia di questa porta. Esse sono sedute con gambe incrociate e con piedi sollevati da terra. Ritmo obliquo e contrapposto nella posizione della testa, del tronco, delle gambe, forma piena del corpo, massa pesante del panneggiamento, volume fremente dei capelli sotto il premere dei serpentelli, ombra grave raccolta nel cavo degli occhi, testimoniano delle qualità espressive dell'arte etrusca. Naturalmente molti degli elementi di queste figure sono dovuti all'ammaestramento dell'arte greca anzi particolarmente dell'arte ellenistica, ma nella loro concezione d'insieme esse hanno un originalissimo carattere etrusco. Ed etrusco nei suoi tratti realistici, nella sua apparenza di magra vecchiezza è il volto di Arunte Volumnio: il suo aspetto triste fa ricordare per contrasto il sorriso furbesco delle figure nei monumenti più antichi (fig. 317). Egli partecipa al convito, e lo indica la patera che ha nella sinistra, ma per la mutata concezione religiosa etrusca che mette demoni a guardia dei morti e minaccia loro martirî, non è più il convito della gioia. Alt. 2,23. III sec. a. Cr.

Fig. 326. - APOLLO — DA UN GRUPPO DI UN TEMPIO DI VEII — *MUS. DI VILLA GIULIA, ROMA.*

La statua è in terracotta e faceva parte di un gruppo del quale sono stati trovati altri frammenti tra cui una testa di Ermete e il corpo di una cerva legata per le zampe. Vi si è riconosciuta quindi la contesa tra Apollo ed Eracle per la cerva cerinitide. Era rappresentato un secondo momento del mito: ad Eracle, che ha già raggiunto (fig. 86) e legato la cerva, si fa incontro Apollo per ritogliergli l'animale che era sacro alla sorella o a lui stesso. Assistevano altre figure di cui si sono identificate Ermete ed Artemide. Evidente è l'influenza dell'altro mito più noto, della contesa tra Eracle ed Apollo per il tripode di Delfi (fig. 56). Il dio qui marcia verso l'avversario. Per quanto alcuni elementi tradiscano la dipendenza dall'arte greca, anzi essa resulti chiara nella trattazione del vestito, che richiama all'indirizzo ionico, la figura ha nel suo complesso un carattere nettamente etrusco. Lo ha nel cranio oblungo, nella fronte sfuggente, nel profilo aguzzo, nell'arco sopracciliare rialzato, nell'orlo stirato delle palpebre, nel rilievo carnoso delle labbra serrate che contribuiscono con gli occhi a dare l'impressione di un sorriso trattenuto e furbesco, nel volume e nel movimento serpentino dei boccoli distesi a ventaglio, nell'ampiezza delle cosce e dei polpacci (fig. 310). Secondo la tendenza dell'arte etrusca che mira ad un'accentuazione rude della corporeità e dell'espressione, il creatore di quest'opera ha trattato l'argilla calcandovi la stecca con colpi vigorosi e ne ha tratto fuori, non solo nei capelli e nel volto, ma anche nei muscoli e nei tendini delle gambe un'incisiva ed energica costruzione della figura. Debole egli è solo là dove si attiene strettamente al modello greco, nel vestito. Mancano nel chitone e nell'himation così sottilmente e regolarmente pieghettati, quell'acerbità e quella crudezza che costituiscono nella struttura corporea, nel movimento e nell'espressione del viso il fascino di questa figura. Di fronte a così grande originalità si è fatto il nome di quel figulo veiente Vulca, al quale la tradizione letteraria antica, in mezzo a tanto silenzio intorno agli artisti di Etruria, ha fatto l'onore di una particolare menzione, perchè era stato chiamato in Roma da Tarquinio Prisco per creare il simulacro in argilla di Giove Capitolino (Plin XXXV 157). Ma anche se queste statue fittili di Veii anzichè creazione sua lo sono di qualche suo emulo o di qualche discepolo, noi abbiamo in esse, come nel sarcofago di Caere (fig 317), la prova dell'eccellenza raggiunta in Etruria dalla plastica, da questa tecnica che in Grecia non fu quasi mai adoperata per grandi figure Per il gruppo di Veii dubbio rimane ancora il problema della sua originaria collocazione nel tempio. Non simulacri della divinità, perchè riuniti in un'azione mitica, non decorazione del frontone, perchè la struttura del tempio italico sembra escluderlo per quest'età, le figure dovevano costituire forse un ornamento del tempio nel vestibolo o nella cella. Alt. 1,75. Ultimi decenni del VI sec. a. Cr.

Fig. 327-328. - TESTA MASCHILE E TESTA FEMMINILE.
DAL FRONTONE DI UN TEMPIO DI FALERII — *MUS. DI VILLA GIULIA, ROMA.*

Queste teste rivelano l'eccellenza dell'arte etrusca nella grande plastica anche in età posteriore, ma insieme il continuo ammaestramento tratto dall'arte greca. Esse riflettono infatti nelle loro forme i mutamenti apportati per l'espressione del volto dagli scultori del IV secolo. Nella testa maschile la massa ascendente dei capelli, la bozza frontale, l'incavo delle orbite, la bocca dischiusa, la torsione verso l'alto sono derivazioni dallo stile di Skopas e di Lisippo. Ma al volto agitato dell'uomo si contrappone il calmo e delicato viso della donna che ha nella fronte liscia, negli occhi allungati, nella rotondità delle guance, nella morbida ondulazione dei capelli qualche tratto che richiama alla grazia dell'arte di Prassitele. Tuttavia pur illuminate da questo mirabile spirito greco, le due teste, come conservano il tratto convenzionale del color rosso per la pelle maschile, del color bianco per quella femminile, rivelano nel vigoroso segno plastico della loro modellatura un persistente carattere dell'arte etrusca. Alt. 0,22 ; 0,20. IV-III sec. a. Cr.

Fig. 329. - APOLLO — DAL FRONTONE DI UN TEMPIO DI FALERII — *MUS. DI VILLA GIULIA, ROMA.*

Appartiene allo stesso frontone da cui provengono le due teste precedenti. Ha veramente il carattere « apollineo » nella chioma fremente. E inesauribile ci appare la fantasia greca nella creazione del tipo del dio quando, dopo essere giunto dalla calma dominatrice dell'Apollo di Olimpia (fig. 107) all'incesso vendicatore dell'Apollo di Belvedere (fig. 206), può dare ancora vita, in una provincia periferica quale è quella dell'arte etrusca, ad una figura di così grandiosa espressione. Il dio era rappresentato seduto ed era nel fastigio del tempio, ma la sua figura si erge, con il movimento del corpo, con la torsione della testa, con la direzione degli occhi, con l'ascendere turbinoso dei capelli sulla fronte, ancora più alto del luogo dove l'hanno collocato gli umani. In simile modo verso l'alto come sfida a Zeus guardava nella cornice della sua chioma leonina l'Alessandro di Lisippo (fig. 225). Alt. 0,57. IV-III a. Cr.

Fig. 330. - CALCANTE ARUSPICE — SPECCHIO ETRUSCO. *MUS. GREGORIANO, ROMA.*

Famosi furono gli Etruschi nell'arte del bronzo: fusero grandi statue e lavorarono di sottile incisione. Un prodotto che accompagna dal VI secolo a. Cr. tutta la loro civiltà è lo specchio graffito. Ad un rito etrusco, l'esame delle viscere (« etrusca disciplina »), si riferisce il soggetto di quello qui riprodotto: il vate greco Calcante (iscr. *Chalchas*) trasformato in genio alato, compie l'azione dell'aruspice etrusco, esamina il fegato della vittima: sulla tavola sono appoggiati i polmoni. Metà del V sec. a. Cr.

Fig. 331 - NETTUNO, IL SOLE E L'AURORA — SPECCHIO ETRUSCO — *MUS. GREGORIANO, ROMA.*

Gli specchi più antichi sono circolari. Quelli più recenti prendono forma allungata. E la loro decorazione diviene più ricca di figure. Riuniti qui in una specie di sacra conversazione sono tre dèi del mare e della luce: Nettuno (*Nethuns*), Sole (*Usil*), Aurora (*Thesan*). Nettuno è armato di tridente, il Sole ha nimbo intorno al capo e tiene l'arco nella destra, l'Aurora è appoggiata famigliarmente alla sua spalla. Ai loro piedi un demone alato e con gambe serpentine tiene un delfino in ciascuna mano. IV-III sec. a. Cr.

Fig. 332. - CISTA FICORONI — *MUS. DI VILLA GIULIA, ROMA.*

Dagli Etruschi appresero i Latini l'arte dell'incidere il bronzo. E quest'arte fiorì particolarmente in Praeneste. I due prodotti caratteristici sono lo specchio e la cista. La cista era un cofanetto cilindrico e con coperchio, dove erano conservati oggetti del « mundus muliebris » cioè destinati alla cura e all'abbellimento della persona. La più bella e la più grande delle ciste è questa che prende il nome dall'archeologo che ne entrò in possesso dopo la sua scoperta. Il corpo è decorato a graffito con un episodio del mito degli Argonauti: dopo averlo vinto nel pugilato, Polluce lega ad un tronco di albero Amico re dei Bebrici. I piedi sono fusi in bronzo e sono sormontati da un rilievo con Eracle tra due giovani. Egualmente fuso in bronzo è il manico del coperchio con Dioniso, appoggiato a due Satiri. E sulla placca di esso v'è l'iscrizione dalla quale apprendiamo che un artista, di nome prenestino, Novios Plautios ha creato quest'opera in Roma. Alt. 0,74 IV-III sec. a. Cr.

Fig. 333. - LUPA CAPITOLINA — *MUS. DEI CONSERVATORI, ROMA.*

Delle due lupe che stavano in Roma, l'una che era stata dedicata dagli edili Gn. e Q. Ogulnio nel 295 a. Cr. e che si trovava alle pendici del Palatino presso il fico Ruminale, e l'altra che era sul Campidoglio e che fu colpita dal fulmine, è qui conservata la seconda. Mentre la lupa degli Ogulnii, che è riprodotta in monete e gemme, volgeva ringhiosa la testa indietro per sorvegliare i Gemelli poppanti, aveva cioè nella sua posa una ferocia materna, questa guarda di lato dove è immaginato lo spettatore ed è quindi più rigida nel movimento. Ma egualmente minaccia perchè difende chi ad essa è affidato: presuppone cioè i Gemelli, per quanto nella forma presente siano un'aggiunta del cinquecento. Nessun tratto di essa, è vero, corrisponde alla natura, eppure sembra «carca di ogni brama nella sua magrezza». Corporea in ogni suo membro, corporea nel movimento, sia nel modo in cui è piantata sulle zampe, sia nel modo in cui piega la testa, essa concentra tutta la vivezza della sua espressione nel muso, dove gli occhi vitrei si affisano con l'iride rilevata sotto le pieghe sinuose della zona sopraccigliare. E in questi suoi caratteri essa porta il segno distintivo dell'arte etrusca. Alt. 0,85. Ultimi decennî del VI sec. a. Cr.

Fig. 334. - CHIMERA D'AREZZO — *MUS. ARCHEOLOGICO, FIRENZE.*

Al puntamento ringhioso della lupa Capitolina si contrappone lo slancio ruggente della Chimera di Arezzo. Essa è il mostro di tre nature perchè dal dorso leonino spunta la protome di capra e la coda finisce in testa serpentina. Anche se realmente non era aggruppata con il suo offensore, con Bellerofonte che la minacciava dal Pegaso alato, la sua ferocia aggressiva lo fa presupporre. E al pari della Lupa porta nelle sue forme il segno dell'arte etrusca. Il corpo felino è divenuto ancora più ossuto e maggiore è il risalto dei muscoli nelle cosce, ma la squadratura massiccia della lupa si è mutata in linea flessuosa. E l'accentuazione dell'espressione culmina anche qui nel muso ricco di piani e tormentato di pieghe: l'enorme apertura delle bramose canne è incorniciata dal pelame irto della giubba. Alt 0.80. V sec. a. Cr.

Fig. 335. - MARTE DI TODI — *MUS. GREGORIANO, ROMA.*

Dalla « marzia » Todi, cioè dalla città posta sull'eccelso colle che Silio Italico (IV 222, VIII 462) diceva « cultrice di Gradivo », proviene appunto questa immagine del dio della guerra. Egli è armato di corazza e si appoggiava con la sinistra ad una lancia di ferro. L'elmo è di restauro, e di non chiara significazione è il gesto della mano destra. Un'iscrizione in dialetto umbro, incisa su un'aletta dalla corazza, dice che la statua è dono votivo di Ahala Trutius. Ed essa viene qui riprodotta non soltanto perchè è uno dei pochi grandi bronzi italici conservati dalla distruzione dell'antichità e indica come la passione per questa tecnica dovesse avere oltrepassato i confini dell'Etruria, ma perchè mostra quanto inferiore fosse quest'arte umbra all'arte etrusca. Nulla v'è nella statua di quella concezione incisiva della forma, di quella corporeità accentuata, di quella crudezza di espressione che contraddistinguono i prodotti peculiarmente etruschi dall'Apollo di Veii (fig. 326) alla Chimera di Arezzo (fig. 334). La figura è male impostata sulle gambe che traducono con impaccio un ritmo dell'arte greca, manca di proporzione e di precisione di modellatura nelle sue varie parti e soprattutto ha un volto idealizzato, ma inerte nel tondeggiamento delle sue guance, cosicchè a stento la nostra immaginazione potrebbe riconoscervi il rude dio italico. Evidentemente è lavoro di un artista del IV-III sec. a. Cr. che è rimasto troppo aderente al modello greco a cui si ispirava e che ha ritenuto sufficiente, per dare al dio il carattere indigeno, chiuderne il tronco nella rigida corazza da cui sporgono i cannelli insaldati della tunica sottostante. Alt. 1,61.

Fig. 336. - STATUA DI AULO METILIO — *MUS. ARCHEOLOGICO, FIRENZE.*

Il segno dell'arte etrusca lo ritroviamo invece in questa altra grande statua di bronzo, che per il gesto è nota sotto il nome di «Arringatore» ma di cui conosciamo il nome preciso dalla dedica incisa sull'orlo inferiore del vestito. Aulo Metilio indossa tunica e manto, e la mano destra alzata nell'atto dell'allocuzione indica che è il magistrato concionante dinanzi alla folla dei suoi concittadini. E tutto nella figura ha tale forza di carattere che non soltanto testimonia dell'originalità dell'arte etrusca in questo particolare soggetto, ma annuncia ciò che essa lascerà in eredità all'arte romana. La statua è saldamente piantata al suolo con ambedue le gambe: l'artista ha disdegnato i ritmi eleganti di posizione che l'arte greca aveva creato da Policleto a Lisippo e che si riflettevano con linee sinuose e compresse nel tronco. La stabilità della posa sembra accresciuta dagli alti calzari di cuoio, esemplare forse dei tipici calzari patrizî o senatorî che i Latini trassero dagli Etruschi. E la sua naturalezza così fa cogliere per contrasto quel tanto di ricercato e di teatrale che si celava ancora nella posa di Sofocle (fig. 227) e di Demostene (fig. 282). Il gesto sobrio del braccio, a cui sembra estranea l'agitazione dell'enfasi, fa egualmente apparire manierate in Sofocle, la mano appoggiata sul fianco, e in Demostene le dita incrociate. Favorevole alla statua di Aulo Metilio è infine il confronto per il panneggiamento: più appiattite nella tunica, più rilevate nel manto le pieghe sono realmente quelle di una stoffa molle ma pesante, non si distendono cioè come l'elastica guaina intorno ai fianchi di Sofocle, non si accumulano come il ciarpame alla vita e sulla spalla sinistra di Demostene, ma si attorcigliano obliquamente sul petto e cadono sul lato destro con tanta semplicità e naturalezza di movimento che anche in questo la statua di Metilio appare più vicina alla realtà. E dalla posa, dal gesto, dal panneggiamento, la nostra attenzione sale e si concentra sul volto dove sotto la piccola frangia rilevata la fronte corrugata dice la concentrazione del pensiero, e dove intorno alla bocca leggermente mossa ed obliqua l'indescrivibile giuoco delle ombre sembra annunciare che il pensiero si trasformerà in parola immediata. L'arte greca non possiede un ritratto di tal forza in cui l'espressione sia raggiunta non con la voluta modificazione anatomica dei tratti ma con la momentanea contrazione prodotta dalla tensione dello spirito. E nella severità austera di questo volto più che l'uomo di razza etrusca si riconosce già il cittadino romano. Alt. 1,80. III-II sec. a. Cr.

Fig. 337. - GIUNONE SOSPITA — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Mentre inesauribile era stata la fantasia greca nella creazione del tipo degli dèi, scarsa originalità mostrarono in questo campo l'immaginazione e l'arte dei Romani. Ma siccome fu pur loro necessario crearsi questa iconografia, la trassero dall'arte greca, prima attraverso il tramite dell'arte etrusca, e poscia direttamente. Ed anche quando dovettero dar forma a quelli tra gli dèi indigeni che non avevano alcun riscontro nella religione ellenica, si limitarono ad aggiungere qualche attributo caratteristico, ma la forma essenziale la tolsero sempre dall'arte greca. È questo il caso della Giunone Sospita o «Salutare» detta anche Lanuvina, perchè onorata soprattutto nella città latina di Lanuvium. Essa ebbe templi anche in Roma, e la sua immagine compare tanto in monete di età repubblicana quanto in quelle dell'imperatore Antonino Pio che era nato presso Lanuvio. Un passo di Cicerone (*De nat. deorum* I 29, 82) ce la descrive coperta di pelle caprina, armata di asta e di piccolo scudo e provvista di calzari a punta rialzata. Secondo questa indicazione e l'immagine delle monete, è stato fatto giustamente il restauro della presente statua, alla quale mancavano braccia e piedi. E vi è stato aggiunto dinanzi il serpentello giacchè apparteneva al culto lanuvino. È una dea guerresca, per la quale lo schema è stato dato dal tipo greco dell'Athena Promachos (fig. 33). Forse la prima immagine la crearono ai Latini di Lanuvio degli artisti etruschi: lo indica non soltanto il particolare dei «calceoli repandi» (fig. 309), ma il fatto che la sua prima immagine compare appunto in opere di arte etrusca del VI sec. a. Cr. E il tipo che gli Etruschi avevano adottato per essa, a quanto si può desumere dalle monete repubblicane, che certo ripetono il simulacro del tempio di Lanuvio, doveva essere quello della figura femminile ionica con vestito sottile e trasparente. Ma in questa statua il panneggiamento è stato trasformato secondo lo stile classico: difatti è conservato nel peplo che essa indossa al disopra del chitone, il gruppo di pieghe discendenti tra le gambe, che è proprio delle figure ioniche arcaiche, ma la trattazione di ambedue le vesti nel decorso curvilineo delle pieghe e nel loro folto ammassamento irregolare la piuttosto richiamo al panneggiamento postfidiaco. Ed egualmente la testa, nella forma severa degli occhi e nella linea simmetrica con la quale i capelli incorniciano la fronte, presenta tratti dell'arte greca del V secolo a. Cr. Perciò la statua nel suo complesso appare un prodotto classicheggiante e siccome la stessa figura, con somiglianze caratteristiche oltre che nel vestito anche nella trattazione dei capelli, appare in un rilievo (Villa Doria Panfili, Roma) con Antonino Pio, è legittima l'ipotesi, che al medesimo periodo risalga la statua Alt. 2,71. Prima metà del II sec. d. Cr.

Fig. 338. - IL TEVERE — *LOUVRE, PARIGI.*

È un altro esempio della dipendenza dell'arte romana dall'arte greca nella rappresentazione degli esseri soprannaturali. Si può rimanere in dubbio se in questa figura i Romani vedessero la personificazione astratta del Tevere o non piuttosto il dio stesso, il « Tiberinus Pater » al quale Orazio Coclite aveva rivolto la preghiera: « Tiberine Pater, te sancte precor, haec arma et hunc militem propitio flumine accipias » (Liv. II 10-11). Ad ogni modo egli è immaginato in quel medesimo aspetto che l'arte ellenistica aveva dato al Nilo (fig. 241) e siccome le due statue sono state trovate nello stesso luogo cioè in Roma nell'area del tempio di Iside, è ipotesi verosimile che esse fossero unite e che la figura del Tevere fosse stata tratta direttamente da quella del Nilo. Mutata è certo la direzione della figura perchè essa doveva essere contrapposta all'altra, diverso è il simbolo a cui si appoggia perchè è l'arma parlante della città, la Lupa con i Gemelli, variati sono i rilievi che ornano al di dietro e sui lati la base perchè pacifica e operosa è la vita del fiume e delle sue sponde, con le greggi pascolanti, i pescatori immobili, i facchini affaccendati al caricamento delle barche, ma ritroviamo la stessa figura del fiume possente in aspetto di uomo barbato, mollemente disteso nel suo letto, e di cui ogni linea o ogni tratto dà l'impressione del lento fluire dell'onda. Non per altro in questa nudità greca il dio del fiume era stato immaginato dal latino Vergilio, ma avvolto in un glauco velo allorquando era comparso in sogno ad Enea, che si era posto a giacere sulla sua sponda, e si era a lui rivelato come « caeruleus Thybris, caelo gratissimus amnis » (*En.* VIII 31 ss.). Lungh. 3,17. I-II sec. d. Cr.

Fig. 339. - ISIDE — *MUS. CAPITOLINO, ROMA*

Quando l'impero raccolse nei suoi confini province di antiche civiltà, anche da queste vennero nuovi numi. Soprattutto le religioni orientali esercitarono un fascino straordinario per il simbolismo e per la teatralità delle cerimonie. Ma egualmente questi dèi la civiltà romana li accolse quasi sempre in aspetto greco, perchè greci furono gli artisti che crearono le nuove immagini. È il caso di Iside. Non presenta essa più il rigido schema dell'arte egizia, ma una delicatezza e un'eleganza greca di volto e di veste. Difatti, per quanto siano orientali il chitone a lunghe maniche e lo sciallo a frangia annodato sul petto, greca ne è la morbida trattazione delle pieghe. All'Egitto invece direttamente fanno richiamo gli attributi e i simboli, cioè il sistro che teneva nella destra, il disco solare con urei e fiore di loto, che le ornava il capo, e il secchiello dell'acqua sacra, qui restaurato in forma errata nella sinistra. Alt. 1,79. Primi decenni del II sec. d. Cr.

Fig. 340. - DIANA EFESIA — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

La grande dea di Efeso, in cui si vuole riconoscere una dea asiatica della natura, per alcuni suoi caratteri fa piuttosto richiamo all'Artemide « dominatrice sulle fiere » della religione cretese-micenea. Il suo culto si diffuse largamente fuori di Efeso durante il periodo imperiale e così fu più volte riprodotto il suo simulacro. Ma ne fu forse modificata la severità arcaica. Sul modello di altre repliche sono state qui restaurate le parti mancanti cioè la testa, gli avambracci e i piedi. Al fondo di questa immagine si riconosce un antico idolo o xoanon a corpo cilindrico (fig. 39): arcaico e proprio di Artemide è l'ornamento del capo, egualmente cilindrico (polos), qui trasformato in corona turrita. Al suo dominio sulle fiere si riferiscono forse le protome di leoni alati, di cervi, di tori che ornano la veste, e i leoni rampanti sulle braccia. Elemento non greco ma chiaro simbolo della fecondità della natura sono le numerose mammelle. Alt. 2,03. Primi decenni del II sec. d. Cr.

Fig 341. - MITRA — *MUS VATICANO, ROMA.*

È un dio persiano della luce, il cui culto è entrato in età imperiale nel mondo romano soprattutto per opera dei legionari di origine orientale. Per esso è stato riadattato uno schema classico: quello della Vittoria che doma e sacrifica il toro premendogli col ginocchio il dorso. Orientale è solo il costume con pantaloni aderenti, tunica a maniche, berretto frigio, ma anche qui la trattazione stilistica è greca. Contribuirono alla diffusione del culto il suo carattere mistico e la ricchezza del suo fantasioso simbolismo cosmogonico. Nell'immagine del culto infatti il toro sta a rappresentare il primo essere vivente che fu creato dal dio Ahura Mazda e la morte di esso determina l'origine di tutta la creazione: il serpente, che beve il suo sangue, personifica la terra che da questa morte viene fecondata. Alt. 1,52. II sec. d. Cr.

Fig. 342. - LARE — *MUS. DEI CONSERVATORI, ROMA*

I Lari erano i protettori della casa e quindi presiedevano a tutto ciò che riguardava l'esistenza della famiglia e la sua prosperità. Un verso di un antico poeta diceva «vosque Lares tectum nostrum qui funditus curant». Forse nel nome si nasconde un'origine etrusca, ma la forma in cui sono stati figurati è greca. Lo aspetto del Lare è quello di un giovinetto danzante in veste succinta, con alti calzari: ha chioma inanellata e porta per la libazione in una mano la patera e nell'altra un rhyton a avancorpo di animale. Non si sa in quale epoca sia stato fissato questo tipo: certo esso si afferma e si diffonde con l'età di Augusto, come conseguenza del grande onore in cui l'imperatore rimise il culto dei Lari pubblici e privati. Alt. 0,37. I-II sec. d. Cr.

Fig 343 - LARARIO — CASA DEI VETTII, POMPEI.

Il Larario aveva per lo più forma di edicoletta e accoglieva le figurine in bronzo dei Lari che ricevevano libazioni e doni di ghirlande. Talvolta, come in questo caso, i Lari erano anche dipinti nella parete del Larario. Invece della patera qui portano il secchiello. In mezzo ad essi avvolto nella toga e col capo velato sta il Genius Generis, cioè lo spirito creatore o protettore della stirpe, il cui culto era spesso associato a quello dei Lari. Si identificava con esso il capo della famiglia: di qui il suo aspetto romano. Egli è in atto di sacrificare: cioè ha la patera e il colanetto dell'incenso (acerra). Al disotto v'è il serpente, animale sacro della casa e personificazione stessa del Genio; esso si avvicina all'altare delle offerte. Alt. 1,30. 63-79 d. Cr.

Fig. 344 - CAMILLO — *MUS. DEI CONSERVATORI, ROMA.*

Anche il «Camillus», il giovane assistente ai sacrifici, ha aspetto greco in questa statua in bronzo. Egli è vestito di una larga tunica, che discende poco oltre il ginocchio, e porta dei sandali. Forse con la destra porgeva la patera, nella sinistra teneva la brocchetta. I tratti ideali e delicati del volto mostrano che nella figura si era voluto rappresentare più un tipo che un individuo e le caratteristiche di stile la fanno considerare un'opera di quello stesso indirizzo classicheggiante da cui sono usciti lo Spinario (fig. 294) e il Lare (fig. 342). Alt. 1,40. I sec. d. Cr.

Fig. 345. - VESTALE MASSIMA — *MUS. DELLE TERME, ROMA.*

Il carattere romano è invece qui impresso tanto nell'aspetto quanto nei tratti del volto. La Vestale ha infatti il capo coperto dal panno bianco (suffibulum) che era fissato sul petto con un fermaglio (fibula). Intorno ai capelli porta l'infula, altra insegna sacerdotale, costituita da una fascia a maniera di diadema, dalla quale scendono sulle spalle le bende (vittae). Una severità austera è l'espressione che nobilita questo volto e pienamente corrisponde alla dignità dell'alto sacerdozio. La statua proviene dalla casa delle Vestali al Foro (fig. 372). Alt. 1,17. II sec. d. Cr.

Fig. 346. - GENII MUSICANTI — VASO ARETINO — *MUSEO, AREZZO.*

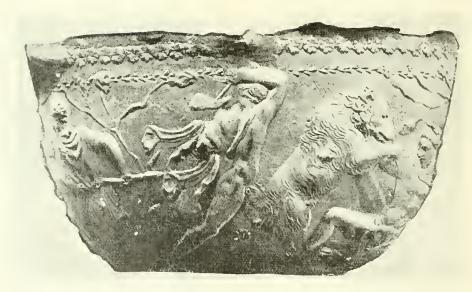



Fig. 347. - SCENE DI CACCIA — VASO ARETINO — *MUSEO, AREZZO.*

L'arte greca rimase in età romana la grande ispiratrice di tutto un complesso di forme decorative nelle quali la scena figurata si inquadra nell'elemento ornamentale, e che trovano la loro applicazione nelle lastre di terracotta per rivestimento di trabeazione, nel vasellame in metallo prezioso, nei vasi aretini, negli stucchi delle volte e dei soffitti, nelle pitture parietali. La ceramica aretina è imitazione del vasellame in oro e argento. Essa è di un'argilla a lucida superficie corallina. Con punzoni positivi, forse in metallo, veniva impressa la decorazione ad incavo in uno stampo e da questo era tratto il vaso a rilievo. La più antica e la più raffinata tra le fabbriche di questa ceramica è la Perennia così chiamata dal nome del suo proprietario: i lavoranti, come indicano le firme sui vasi, erano per lo più dei Greci. E greche sono le scene che si distinguono per una straordinaria delicatezza di linee nelle figure. Genî musicanti, danzatrici in corta tunica, saltimbanchi burleschi, Satiri affaccendati alle bisogna della vendemmia, Satiri e Ninfe occupati in riti in onore del piccolo Dioniso, Nereidi con le armi di Achille, Eracle effeminato presso Onfale, cacciatori in movimentata lotta contro le fiere, tutti i soggetti sono concepiti e trattati nello spirito greco. Ma sono anche di varia epoca e di vario stile perchè quest'arte cerca ecletticamente da per tutto i suoi modelli. Così ad esempio il frammento qui riprodotto con Geni femminili che suonano lira e tibie è di stile classicheggiante, invece l'altro con la caccia all'orso deriva evidentemente da modelli lisippei, non solo per il complesso della scena, ma anche per le proporzioni, per l'anatomia e per il tipo della testa dei cacciatori. La fabbrica di Perennio appartiene al I sec. a. Cr.

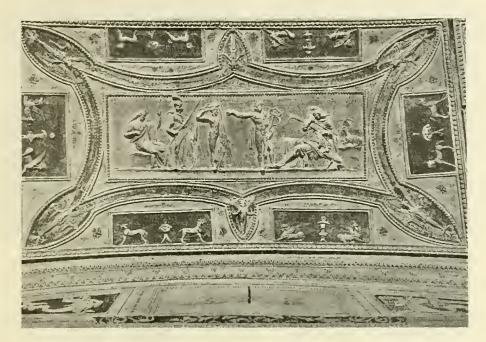



Fig. 348. - GIUDIZIO DI PARIDE — TOMBA DEI « PANCRATII » SULLA VIA LATINA, ROMA.

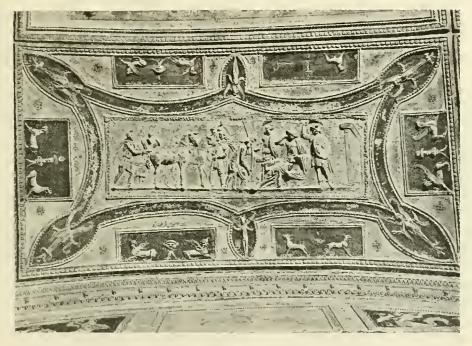



Fig. 349. - RISCATTO DEL CORPO DI ETTORE — TOMBA DEI « PANCRATII » SULLA VIA LATINA, ROMA.

Gli stucchi decorativi dei soffitti e delle volte sono un altro dei prodotti artistici grati al gusto romano, che poggiano per altro sopra un patrimonio di forme greche. Sorta nel I secolo a. Cr. quest'arte degli stucchi ebbe rigogliosa fioritura fino al II d. Cr., ma durò sino a che ebbe vita l'architettura imperiale romana di cui spesso fu la finissima trina che nascondeva la rozza superficie della muratura. Una gran parte di questi stucchi era fatta a stampo cioè essi erano tratti meccanicamente da forme, e questo procedimento era soprattutto adoperato per i motivi ornamentali cioè per le incorniciature architettoniche e per le figurine reali o fantastiche che venivano ripetute in varî aggruppamenti nei riquadri secondari. Invece lavorati originalmente alla stecca, e quindi produzione artistica individuale, erano i soggetti che occupavano i riquadri principali. È impossibile enumerare i motivi di questi stucchi che decoravano egualmente tombe e case. Una fantasia inesauribile mostrano gli artisti nella felice combinazione intorno agli spazi rettangolari, elissoidali, a losanga di pochi motivi architettonici e floreali. Nei riquadri si hanno Amorini, Vittorie, Grifi, Sfingi, leoni. Invece il campo principale è occupato da scene tratte dalla vita o dal mito greco. E quando sono decorazione di tombe, esse non hanno nessun rapporto nè reale nè simbolico con le persone che erano ivi sepolte. Nelle volte di questa tomba ad esempio abbiamo il giudizio di Paride ed il riscatto del corpo di Ettore. Nella prima scena Paride in aspetto di pastore frigio è seduto a destra: vicino stanno il cane e le capre del suo gregge. Dinanzi a lui v'è Ermete che addita le tre dee: Afrodite, Athena, Hera. Nell'altra scena Achille è seduto tra i suoi compagni, e dinanzi a lui sta per inginocchiarsi il vecchio Priamo, mentre un Troiano regge i cavalli, ed un altro scarica dal carro i doni del riscatto. II sec. d. Cr.

Fig. 350. - DIONISO, SILENO E SATIRELLI — VILLA DEI «MISTERII», POMPEI.

Questa pittura fa parte di un ciclo di figure grandi quasi al vero che orna il triclinio di una villa presso Pompei. Discussa è la interpretazione delle scene che si vogliono riferire ai misterî orfici (fig. 236). Nel gruppo qui riprodotto ritroviamo la figura che è chiaramente indicata come divina tra tutte le altre ed è quella di Dioniso. Il dio, contraddistinto dal tirso, si appoggia al grembo di una donna che può essere o la madre Semele o la compagna Arianna o la dea infera Kore. Seduto difronte a lui sta un vecchio Sileno coronato di edera che, mentre guarda attentamente verso la sua destra, con un ampio vaso porge da bere a un Satirello. Un altro Satirello tiene sollevata al disopra del vecchio una maschera silenica. La bellezza delle tre figure per l'aggruppamento e per l'espressione dello sguardo si impone anche se oscuro rimane il significato simbolico di esse. Vivo è lo smalto dei colori sul fondo cinabro della parete. Troppo scarsa è la nostra conoscenza della pittura antica per poter decidere se queste pitture pompeiane derivino da prototipi greci, ma ci domandiamo che cosa dovesse essere la pittura dei grandi maestri se tale capolavoro poteva uscire dalla mano di un artista ignoto per una semplice decorazione parietale. Alt. 1,88. Primi decenni del I sec. d. Cr.

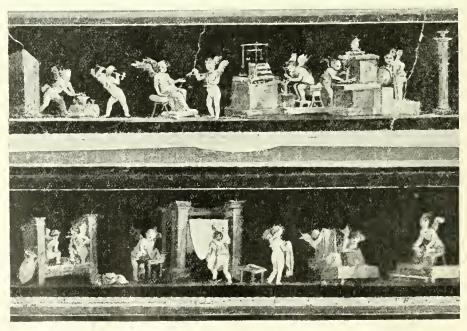



Fig. 351. - AMORINI ORAFI E LAVATORI DI PANNI — CASA DEI VETTII, POMPEI.

La pittura parietale come trattava figure grandi al vero così amava talvolta, sull'imitazione dell'arte degli stucchi, rappresentare scene in miniatura. E per esse si prestava in particolar modo la figura dell'Amorino, divenuta già soggetto preferito dall'arte ellenistica. Tutto un ciclo di scene con Amorini occupati nei varî mestieri adorna le pareti di una stanza nella casa dei Vettii. La loro policromia risalta con singolare gaiezza sul fondo nero. Nella scena degli Amorini orafi, cominciando da destra, due sono occupati alla fornace e un terzo batte di martello: presso il banco di vendita un quarto pesa sulla bilancia degli oggetti alla cliente che è figurata in aspetto di Psiche e due altri infine lavorano all'incudine. Nell'altra scena, cominciando da sinistra, due Amorini lavano la stoffa nella vasca battendola con i piedi, uno la stende ed altri la esaminano e la piegano, siamo cioè introdotti nell'interno di una «fullonica» dove si esercitava il mestiere così importante dell'imbiancatura delle vesti. Alt. di ogni fregio 0,26. Metà del I sec. d. Cr.

Fig. 352. - TESEO VINCITORE DEL MINOTAURO.
DA POMPEI — *MUS. NAZIONALE, NAPOLI.*

Largamente al mito greco attinse la pittura romana anche per i soggetti dei riquadri disposti al centro delle pareti. E sono le case delle città campane coperte dall'eruzione del Vesuvio quelle che ne hanno conservato i migliori esemplari. Incerto è ancora quanti di questi soggetti possano risalire a prototipi della grande pittura greca e sino a qual grado sia stato conservato il carattere degli originali. Innegabile ad ogni modo è in essi un aspetto comune di forme, per il nudo, per il volto, per il panneggiamento. E generalmente è preferita la rappresentazione di uno stato di animo difronte ad un avvenimento anzichè quella dell'avvenimento stesso. Ciò permetteva di trasformare l'azione del mito in un'espressione spirituale. Così, mentre l'arte greca più antica aveva rappresentato la lotta reale fra Teseo e il Minotauro, qui è rappresentato il giubilo per la vittoria dell'eroe. Presso la porta del Labirinto, nel cui vano compare a terra il Minotauro ucciso, Teseo riceve l'omaggio dei giovinetti ateniesi da lui salvati (fig. 74): uno gli bacia la mano, un altro carponi gli bacia il piede, e un vecchio e delle donne affollandosi all'angolo dell'edificio si additano il mostro di cui egli è rimasto vincitore. Alt. 0,98. 63-79 d. Cr.

Fig. 353. - SACRIFICIO DI IFIGENIA.
DA POMPEI — *MUS. NAZIONALE, NAPOLI.*

Si vuole qui vedere il riflesso di un quadro famoso di Timanthes artista del V secolo a. Cr. (Plin. XXXV 73). È il santuario di Artemide in Aulide. Il simulacro della dea è innalzato sopra una colonnina. E Ifigenia deve essere immolata perchè, come era narrato nel poema ciclico delle Ciprie, senza questo sacrificio l'esercito acheo non avrebbe potuto oltrepassare il mare e giungere a Troia. Trasportata di peso sull'altare da Ulisse e da Diomede è la figlia di Agamennone, mentre l'indovino Calcante, che ha rivelato questa volontà della dea, è profondamente turbato per l'uccisione che deve compiere e il padre Agamennone nasconde il suo dolore avvolgendosi nel manto e coprendosi gli occhi. Ma la fanciulla non sarà uccisa: nell'alto tra le nubi compare Artemide e una sua ninfa porta la cerva che sostituirà Ifigenia all'altare. Tutto il dramma quindi è nell'attesa dell'avvenimento e nelle diverse espressioni delle figure: nell'implorazione di Ifigenia, nell'indifferenza di Diomede, nella compassione di Ulisse, nella titubanza di Calcante. Solo il dolore del padre era superiore alla maestria dell'arte e per questo Timanthes, creando un motivo rimasto tradizionale per tutte le rappresentazioni ulteriori, ne aveva celato il volto. Alt. 1,41. 63-79 d. Cr.

Fig 354 - MEDEA E I FIGLIUOLI — DA POMPEI.
MUS NAZIONALE, NAPOLI.

La maga Medea, sposa di Giasone, medita l'uccisione dei figliuoli che ha avuto da lui perchè di un'atroce vendetta hanno bisogno la sua gelosia e la sua ira. Giasone infatti in Corinto ha deciso di abbandonarla, perchè si è fidanzato con la figliuola del re Creonte, ma Medea con il dono di una veste avvelenata che brucia le carni uccide la sposa, e poi, per colpire Giasone in un affetto più profondo, uccide i figli. Nella sua anima lottano due sentimenti opposti, l'affetto materno e l'amore deluso, e mentre i figliuoli innocenti ed ignari giuocano agli astragali sotto gli occhi del pedagogo, la titubanza appare nel suo atteggiamento e nel suo sguardo, ma la spada di cui già è armata la sua mano non lascia dubbi sull'esito del dramma. Si vuole che la pittura derivi da una creazione di Nikomachos, artista del tempo di Cesare (Plin. XXXV 136). Alt. 1,19. 63-79 d. Cr.

Fig. 355. - ERACLE E TELEFO.
DA ERCOLANO — *MUS. NAZIONALE, NAPOLI.*

Se qui non v'è l'attesa di un avvenimento tragico v'è per altro egualmente intorno ad un nucleo mitologico una varietà di espressioni dell'anima rese nell'atteggiamento e nei tratti del volto. La scena è sul Partenio, sul monte di Arcadia dove il figlio di Auge e di Eracle è nutrito da una cerva. Idilliaco è il gruppo del fanciullino e dell'animale e fa pensare per contrasto alla ferocia della Lupa romana (fig. 333). Tra un'aquila ed un leone, simboli di non chiara significazione, sta Eracle che guarda sorpreso il miracolo di questo allevamento. L'addita a lui una giovane donna alata, in cui si vuole vedere personificata, con richiamo al nome del monte, la costellazione della Vergine (Parthenos). Personifica invece tutta l'Arcadia la donna seduta sulla roccia, presso il cestello di frutta e di uva, e dietro a lei un Satirello sorridente accentua il carattere agreste della scena. Alt. 2,16. 63 79 d. Cr.

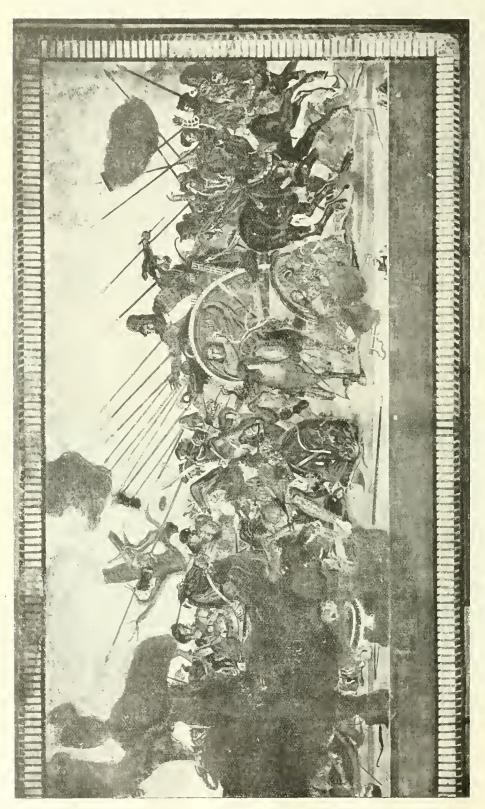



Fig. 356. - ALESSANDRO E DARIO ALLA BATTAGLIA DI ISSO — MOSAICO DA POMPEI — *MUS. NAZIONALE, NAPOLI.*

Egualmente all'arte greca attinge per soggetti e per forme l'arte del mosaico pavimentale, che fu tra le più coltivate in età romana. E questo è, sia per l'importanza del contenuto sia per la finezza della tecnica, il più bel mosaico conservato dell'antichità. Esso ornava l'esedra della casa detta del Fauno (fig. 250), una delle più ricche case di Pompei, costruita e decorata nel II secolo a. Cr. È ripreso un motivo che conosciamo dal sarcofago di Sidone (fig. 224), una battaglia di Alessandro, e con tutta probabilità è la battaglia di Isso (333 a. Cr.) In essa infatti il principe macedone si scontrò con Dario e sotto gli occhi di costui caddero in sua difesa molti nobili persiani. Il paesaggio è solo indicato squallidamente da un tronco di albero spoglio, ma i combattenti e gli oggetti caduti in terra e le lunghe aste emergenti al disopra della mischia danno l'impressione dello spazio in profondità e in altezza. Siamo al momento decisivo della battaglia: l'esercito persiano è in rotta, l'auriga sferza i cavalli per trarre il re fuori del pericolo ed invano dei cavalieri persiani cercano di proteggere la sua fuga. Alla testa dei suoi Alessandro si precipita all'inseguimento: egli ha il capo scoperto come nel bronzo di Pompei (fig. 226) e la baldanza del suo atteggiamento fa contrasto con lo scompiglio delle schiere avversarie. Nessuna descrizione per minuziosa che essa sia può rendere l'impressione di questo groviglio di uomini e di cavalli colti negli scorci più audaci, ma superiore al movimento è la rappresentazione dello stato di animo, il lampeggiare cioè degli occhi dei fuggenti in un sentimento di ira e di terrore. La concezione della scena è di tale genialità che non può riportarsene l'invenzione all'autore del mosaico. Altri monumenti antichi di soggetto analogo, e con qualche somiglianza di particolari, indicano che al fondo di tutte queste opere stava un modello della grande arte pittorica, ma non sappiamo con sicurezza chi ne fosse l'autore. Lungh. 5,50.

Fig. 357. - GATTO, UCCELLI E PESCI - MOSAICO DA POMPEI. *MUS. NAZIONALE, NAPOLI.*

Proviene dalla medesima casa del Fauno che ha restituito il mosaico della battaglia di Isso. Siamo così trasportati, con quello spirito eclettico che contraddistingue il gusto romano per ciò che è decorazione, nell'umile mondo degli animali. Ma questo è colto con eguale accuratezza di osservazione. Nella zona superiore un gatto ha addentato una pollastrella; il movimento dei due animali è reso con straordinaria evidenza e l'espressione è vivissima negli occhi vitrei del felino. Vien fatto di ricordare che un analogo soggetto, con uno studio egualmente naturalistico degli animali, era stato tentato dall'arte cretese-micenea (fig. 10). Ma là era una scena della selva, qui invece è una scena della casa: la gallina aveva le zampe legate ed apparteneva a quel gruppo di provviste per la mensa che è riprodotto nella zona inferiore. Saporita promessa per il banchetto sono infatti una coppia di anatre selvatiche, un mazzetto di uccelli, una filza di pesci e un mucchio di molluschi. Tanto la viva rappresentazione del gatto (fig. 85), quanto i bocciuoli di loto presso le anatrelle possono essere richiamo ad uno dei paesi in cui fu in onore quest'arte del mosaico, all'Egitto. Alt. 0.55. II-I sec. a. Cr.

Fig. 358. PESCI. — MOSAICO DA POMPEI. *MUS. NAZIONALE, NAPOLI.*

La stessa osservazione naturalistica degli animali e lo stesso appetitoso richiamo alla varietà della mensa si ritrovano in questo mosaico con figure di pesci. Par di gettare uno sguardo nell'abisso del mare, ma in realtà l'idea deve essere stata suggerita dal vivaio. Il pavimento della stanza dà così l'illusione di essere stato ridotto a piscina e nel breve spazio sono stati disposti con somma abilità pesci, crostacei e molluschi. Di ogni animale è stata colta la forma con precisa vivezza, ma ancor più colpisce nei pesci l'osservazione del loro vario modo di nuotare: alcuni navigano orizzontalmente, altri ascendono o discendono con saettamento obliquo, altri guizzano con flessuosi viramenti di coda. E il buongustaio più che soffermarsi su tanta bravura artistica poteva sentirsi gratamente solleticato nel riconoscervi tra gli altri, la spigola, la triglia, il gattuccio, la murena, la torpedine. Ma anche il mondo del mare è mondo di famelica ferocia, e il centro del quadro è occupato dalla lotta tra un polipo e un'aragosta. Tanta curiosità per la vita marina ci richiama egualmente ad un'opera dell'arte cretese-micenea (fig. 18). Alt. 1.17. II-I sec. a. Cr.

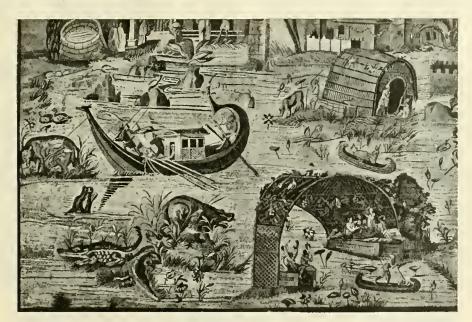



Fig. 359. - PAESAGGIO NILOTICO — MOSAICO DA PRAENESTE — *PAL. BARBERINI, PALESTRINA.*

Vasto e ricco di figure è questo mosaico che adornava il pavimento del tempio della Fortuna Primigenia in Praeneste (fig. 382). E non soltanto ci pone di nuovo davanti a questa viva curiosità dell'arte musiva per il mondo degli animali, ma per il suo contenuto ci addita anche una delle regioni nelle quali essa deve essere stata in gran fiore, l'Egitto. Rappresenta infatti il Nilo durante l'alluvione, ma il paesaggio l'artista lo avviva di uomini e di animali. In alto sulle rocce dell'altipiano fa un adunata di fiere: perchè non possa esservi dubbio sulla loro identificazione vi aggiunge il nome in greco. E gruppi di cacciatori si avventurano contro di esse. Per rendere più impressionante il quadro di questa fauna desertica vi mescola anche bestie favolose create dalla fantasia popolare. In basso invece vi è la vita della civiltà, vi è il fiume con i templi, con le fortezze, con le capanne sulle sponde e sugli isolotti. È qui riprodotta solo una piccola parte del mosaico, ma essa basta a mostrare la varietà del suo scenario. Fiori di loto e ciuffi di papiri spuntano sullo specchio delle acque e una coppia di anatrelle naviga tranquilla, ma il fiume è pieno di insidie: col muso e con l'intero corpo emergono ippopotami e coccodrilli. E all'ippopotamo si dà appunto la caccia da una grande barca. Presso una capanna un contadino abbevera l'asinello e più lontano si protende sul fiume un pergolato fiorito alla cui ombra si fa musica e si banchetta. Una tale opera d'arte presuppone se non nell'esecutore del mosaico almeno nell'inventore del soggetto un artista greco di Egitto. Ma rilievi in terracotta e in marmo e mosaici minori mostrano che il paesaggio nilotico fu soprattutto grato al gusto romano. Dimensioni del mosaico 5,75 x 4,65. I-II sec. d. Cr.

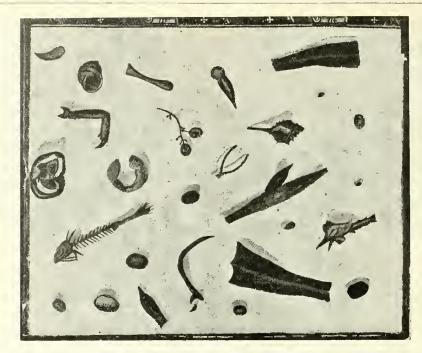



Fig. 360. - PAVIMENTO NON SPAZZATO — MOSAICO DALL'AVENTINO. — *MUS. LATERANO, ROMA.*

Unito a scene nilotiche era in origine questo mosaico, ma il suo soggetto ci richiama ad un altro paese in cui dovette essere in onore l'arte musiva, a Pergamo. Esisteva infatti in quella città una sala detta «asarotos oikos» cioè «sala non spazzata» perchè nel pavimento di essa con minuscole tessere di vario colore l'artista Sosos aveva rappresentato gli avanzi del pasto (Plin. XXXVI 184). Per quanto se ne riceva un'impressione non grata sul modo di banchettare degli antichi, dato che troppi rifiuti appaiono disseminati sul pavimento, il soggetto ha certo con l'uso della stanza una connessione più logica di quella che avessero quadri di battaglia o di miti. E a giudicare da questo, che la firma ci dice opera di Heraklitos, ma che può considerarsi una buona imitazione del mosaico di Sosos, doveva essere stata messa nella rappresentazione di questi avanzi del pasto la stessa accurata osservazione della natura che abbiamo visto nei mosaici con animali. Anzi il naturalismo qui diviene realismo. Sparpagliati pittorescamente vi sono tra l'altro ossicini di pollo, una triglia spolpata, valve di molluschi, zampe di aragosta, foglie di insalata, un grappoletto di uva piluccato. Sembra quasi che l'artista ci inviti a ricostruire la qualità e il numero delle portate. E in una parte del mosaico, qui non riprodotto, vi ha aggiunto l'animale che è ormai padrone di tanta abbondanza: un topolino rosicchia una noce. I sec. d. Cr.

Fig. 361. - LA VASCA DELLE COLOMBE — DA VILLA ADRIANA PRESSO TIVOLI — *MUS. CAPITOLINO, ROMA.*

Nel mosaico di Sosos (Plin. XXXVI 184) era figurata anche una vasca sul cui orlo delle colombe prendevano il sole e si beccavano tra le piume. Meravigliosa tra esse era una in atto di bere: si vedeva l'acqua offuscata dall'ombra della sua testa. I motivi essenziali della composizione di Sosos li ritroviamo in questo mosaico, ma per quanto sia di una finissima lavorazione tecnica ad esso manca l'effetto coloristico dell'ombra sull'acqua. Il copista non era all'altezza del maestro inventore. Alt. 0,85. Primi decenni del II sec. d. Cr.

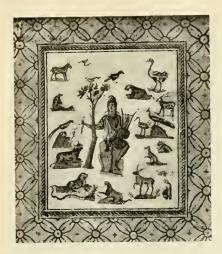



Fig. 362. - ORFEO E LE FIERE.
MOSAICO DA PALERMO.
MUS. NAZIONALE, PALERMO.

La fantasia greca aveva personificato in Orfeo la potenza spirituale della musica. Come egli era stato capace di vincere con essa il cuore degli dèi ed aveva ottenuto da Ade e da Persefone, contro il corso del fato, il ritorno di Euridice in terra (fig. 156), così la natura tutta era allettata e dominata dal suo canto. Già troviamo immaginosamente resa questa idea in Simonide (*frg.* 40): «Innumerevoli a vol s'adunavano | gli uccelli sul capo di lui, ratti guizzavano i pesci | fuori dell'onda azzurrina udendo il bel canto». Ma posteriormente questa potenza di Orfeo assume il valore dell'incantesimo: sono gli animali ed anche i più feroci che vengono altratti e ammansiti dalla sua musica. Il soggetto fu particolarmente amato dall'arte del mosaico (Luc. *de astr.* 10) forse anche perchè esso rientrava nella sua predilezione per le figure di animali. Uno dei più belli è qui riprodotto. Orfeo è seduto nel mezzo presso un albero, è contraddistinto dal berretto frigio e tiene lira e plettro. Incantati intorno a lui vi sono l'allodola, l'asino, lo scoiattolo, il pappagallo, il toro, il leone, il serpente, la pantera, il cervo, la tartaruga, la lucertola, la volpe, il coniglio, la cicogna, il pavone, l'antilope, la tigre, lo struzzo, il corvo e l'usignolo. Ed è sorprendente come l'artista abbia saputo rendere non solo la forma, ma anche la posa di ogni animale. Alt. 6,14. II sec. d. C.

Fig. 363. - «L'ACCADEMIA DI PLATONE».
MOSAICO DA POMPEI.
MUS. NAZIONALE, NAPOLI.

Rozzo nella sua tecnica questo mosaico ha tuttavia singolare valore per il suo contenuto. Un mosaico di simile composizione, esistente nella villa Albani in Roma, mostra che doveva essere soggetto grato all'arte musiva ed al gusto romano. Il paesaggio è indicato da un albero, da una colonnina sormontata da un orologio solare, e da un gruppo di due colonne sulla cui trabeazione poggiano alcuni vasi: quest'ultimo motivo si trova in stucchi, pitture e rilievi decorativi di stile greco-romano come segno di un santuario campestre. In lontananza a destra appare il giro di mura di una città. Su un banco ad esedra seggono quattro personaggi, mentre dietro e accanto tre altri sono in piedi. Tutti sono barbati e coperti di manto. Nel mezzo sopra una cassetta è rappresentata una sfera celeste e ad essa addita con una bacchetta una delle figure come se facesse una dimostrazione astronomica. Le altre figure ascoltano attente o discutono tra loro. Si è pensato ai sette savi oppure ad un'adunata ideale dei sette fondatori delle scuole filosofiche greche, ma, per quanto non renda ragione di tutti gli elementi della scena, in modo particolare della lezione intorno alla sfera, l'ipotesi che va per la maggiore è che qui sia rappresentata, al nord dell'Acropoli di Atene, l'Accademia di Platone, e che quindi sia Platone stesso in mezzo ai discepoli. Alt. 0,86. I sec. d. Cr.

Fig. 364. - GLI AURIGHI CIRCENSI.
MOSAICO DA ROMA.
MUS. DELLE TERME, ROMA.

In questo mosaico si rispecchia una delle vive passioni del mondo romano. Vi sono figurate le quattro «factiones circenses». Esse si disputavano il premio della corsa dei carri, e si distinguevano per il colore. In alto a sinistra v'è l'auriga della fazione verde (prasina), a destra quello della fazione rossa (russata), in basso vi sono gli aurighi della fazione bianca (albata) e della fazione turchina (veneta). Caratteristico è il costume del corsaletto a cinghie e dell'elmetto di metallo. Il cavallo che ciascun auriga porta alla briglia è il «funalis» di sinistra cioè quello che veniva attaccato in fuori da quel lato: da esso infatti dipendeva il successo della corsa perchè, dovendo i carri girare intorno alle mete che si trovavano a sinistra, all'abilità di quel cavallo spettava di rasentare e trascinare nella curva il resto della quadriga evitando ogni urto e capovolgimento del carro. Alt. 0,52. II sec. d. Cr.

Fig. 365. - ATLETI.
MOSAICO DALLE TERME DI CARACALLA.
MUS. LATERANO, ROMA.

Egualmente al mondo romano degli spettacoli ci riporta questo mosaico che è solo una piccola parte di un grande pavimento che ornava le esedre della sala centrale delle terme di Caracalla. L'artista vi aveva rappresentato insieme ai loro istruttori e a veterani della palestra i giovani atleti più rinomati in Roma in quel tempo. E vi aveva aggiunto talvolta il loro nome. Uno di essi qui porta il disco, un altro la corona e la palma della vittoria. L'aspetto bestiale del loro volto fa pensare che fossero di origine barbarica, e l'enorme sviluppo muscolare toglie ogni eleganza alla loro figura. Non è su questo terreno che l'arte romana può competere con l'arte greca: questi atleti sono così lontani dal Doriforo di Policleto (fig. 164) o dall'Apoxyomenos di Lisippo (fig. 214) quanto lo è il cocchiere circense dall'Auriga di Delfi (fig. 92). IV sec. d. Cr.

Fig. 366. - IL FORO VEDUTO DALLA SOMMITÀ DELLA VIA SACRA — ROMA.

La stretta valle che si estende ai piedi delle due colline del Palatino e del Campidoglio è il luogo più glorioso del mondo, quello dove, nel conflitto continuo della vita politica, è nata ed ha messo le ali la potenza di Roma. Tutte le età vi hanno lasciato il segno della loro civiltà e della loro arte, dal povero sepolcreto dell'età del ferro appartenente agli abitanti dei vicini colli, alla colonna che vi veniva innalzata in onore dell'usurpatore bizantino Phocas (608) quando già era caduto l'impero romano. In questa veduta appaiono sulla sinistra la casa delle Vestali (fig. 372), le tre colonne superstiti del tempio di Castore (fig. 371), il vasto stilobate della basilica Giulia (fig. 369), le otto colonne del tempio di Saturno (fig. 370) e a lato di esse il piccolo portico degli Dei Consenti e le tre colonne del tempio di Vespasiano. Sulla destra si scorgono parte del muro occidentale della basilica di Massenzio (fig. 374), la cupola del tempio del divo Romolo, il pronao del tempio di Faustina e Antonino (fig. 373), l'arco di Settimio Severo. Chiude il fondo il palazzo Senatorio del Campidoglio che poggia sulle arcate del Tabularium, cioè dell'antico archivio di Roma (fig. 383).

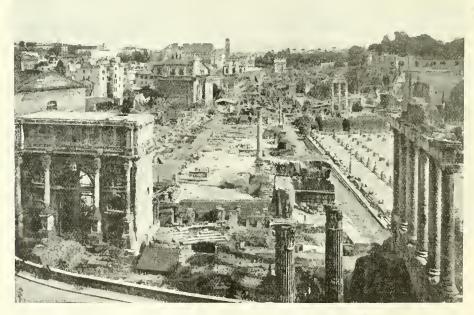



Fig. 367. - IL FORO VEDUTO DAL CAMPIDOGLIO — ROMA.

Immediatamente sottostanti appaiono l'arco di Settimio Severo, le tre colonne del tempio di Vespasiano e le colonne del prospetto del tempio di Saturno (fig. 370). Nel mezzo si eleva isolata la colonna di Foca. Dietro l'arco di Settimio Severo compare la facciata della chiesa di S. Adriano cioè della Curia e dopo lo stilobate della basilica Emilia si vede il fianco del tempio di Faustina e Antonino (fig. 373). Nel fondo la facciata della chiesa di S. Francesca Romana cela gli avanzi del tempio di Venere e Roma. Alla sinistra più indietro spunta l'alto muro del Colosseo, a destra sulla sommità della via Sacra si eleva l'arco di Tito. Più avanti le tre colonne del tempio di Castore (fig. 371) separano la casa delle Vestali (fig. 372) dalla basilica Giulia (fig. 369). E in alto sotto il folto degli alberi si aprono i fornici del Palatino. Sul fondo all'orizzonte la linea evanescente dei colli Albani ricorda a chi contempla tanta grandezza di monumenti le umili origini di Roma.

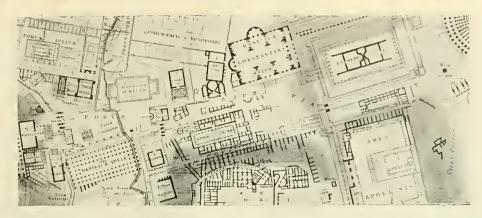



Fig. 368. - PIANTA DEL FORO — ROMA.

Una selva di monumenti e di edifici era sorta nella valle del Foro in quei dieci secoli che corrono all'incirca dal cippo iscritto trovato sotto il Niger Lapis (VI sec. a. Cr.) sino alla basilica di Massenzio (308-312 d. Cr.). Il vero e proprio Foro era costituito dallo spazio libero nella parte più occidentale della valle. Qui vi erano i vecchi Rostri repubblicani e i nuovi Rostri imperiali e qui vi erano i segni della prima e leggendaria storia di Roma. Allo stesso modo che sulla roccia dell'Acropoli si additavano l'olivo sacro di Athena e il colpo di tridente e la polla di acqua salata di Poseidon come i portenti della gara per la protezione divina di Atene (fig. 123, 149), qui nel fondo della valle in mezzo al tumulto della vita cittadina il Niger Lapis fissava nella leggenda il luogo sotto cui era la tomba destinata a Romolo ma adoperata per il pastore Faustolo, il Vulcanale ricordava col suo altare al dio la pace e l'alleanza conclusa tra Romolo e Tazio, il fico Ruminale, qui trapiantato dal Palatino per opera miracolosa dell'augure Atto Navio al tempo di Tarquinio Prisco, richiamava all'infanzia dei Gemelli, il puteale che segnava il lago Curzio era divenuto nella tradizione popolare l'abisso nel quale era precipitato a cavallo e in piene armi M. Curzio sacrificandosi per il destino di Roma. E più tardi, quando si era ormai affermata l'idea di Roma capo del mondo, qui nel Foro era stato innalzato da Augusto (20 a. Cr.) il Miliarum Aureum che registrava attraverso le strade d'Italia la distanza di Roma dalle varie città dell'Impero, e al tempo di Costantino, ad imitazione dell'Omphalos greco, qui era stato elevato l'Umbilicus Romae, la colonna che segnava il centro di Roma come centro del mondo. Questo spazio del Foro era irregolarmente circondato sui quattro lati da edifici della vita pubblica e da templi. Sotto la pendice del Campidoglio il lato di ovest era occupato dal tempio della Concordia, dal tempio di Vespasiano, dal tempio degli Dei Consenti. Il clivus Capitolinus, che scendeva dal Campidoglio nel Foro, separava questi due ultimi edifici dal tempio di Saturno (fig. 370) che era il primo sul lato meridionale. Il vicus Iugarius, che metteva in comunicazione i mercati presso il Tevere col Foro, separava il tempio di Saturno dalla basilica Giulia (fig. 369) la quale occupava la maggior parte di questo lato. Il vicus Tuscus dopo avere costeggiato le pendici del Palatino immetteva nel Foro tra la basilica Giulia e il tempio di Castore (fig. 371) che era l'ultimo edificio dalla parte di sud. Stretto era il lato di est ed era quasi per intero occupato dal tempio del Divo Giulio, la cui costruzione aveva nascosto al di dietro la Regia cioè la residenza del Pontefice Massimo. Sul lato di nord si allineava la vasta basilica Emilia che l'Argiletum, cioè la via proveniente dal quartiere della Suburra, sboccando nel Foro, divideva dall'altro principale edificio di questo lato cioè dalla Curia Giulia, la sede del Senato. L'arco di Settimio Severo (fig. 518) occupava l'angolo tra la Curia e il tempio della Concordia. Due grandi monumenti equestri, di Domiziano (90-91 d. Cr.) e di Costantino (334 d. Cr.), si elevavano in mezzo al Foro. Ma oltre a questo breve spazio, che era contornato a sud e ad est dalla Sacra via, si considerava parte del Foro anche quel restante tratto della strada che verso oriente saliva al Velia, sotto il Palatino. Era essa qui fiancheggiata a sud dal tempio di Vesta e dalla casa delle Vestali (fig. 372), a nord dal tempio di Faustina e Antonino (fig. 373), dal tempio del Divo Romolo, dalla basilica di Massenzio (fig. 374) e ad oriente era sbarrata dall'arco di Tito (fig. 433) e dal tempio di Venere e Roma (fig. 524).

Fig. 369. - BASILICA GIULIA — FORO, ROMA.

Nonostante il nome greco derivato forse dalla Stoa Basileios di Atene, originale creazione dell'architettura romana è la Basilica, cioè l'edificio destinato al tribunale, ma adoperato anche dalla cittadinanza come luogo di ritrovo per gli affari. E secondo i caratteri proprî dell'architettura romana la basilica era un vasto spazio rettangolare chiuso all'intorno e con colonnati nell'interno. Al fondo essa talvolta si ampliava in un'abside. Delle sei basiliche che si trovavano sul Foro tre, la Porcia eretta da M. Porcio Catone censore nel 184 a. Cr., la Sempronia costruita da Ti. Sempronio Gracco censore nel 170 a. Cr., l'Opimia dedicata dal console L. Opimio nel 121 a. Cr. sono sparite senza lasciare traccia. Si è invece conservata tutta la platea della basilica Giulia, la quale fu dedicata ancora incompleta da Giulio Cesare nel 46 a. Cr. e fu completata da Augusto. Incendiata poco dopo, essa fu ricostruita ed ampliata dallo stesso imperatore che la dedicò, per quanto ancora non finita, nel 12 d. Cr. (*Mon Anc.* IV 13). Sembra che sia stata poi sottoposta ad un vasto restauro da Diocleziano dopo un incendio avvenuto sotto gli imperatori Carino e Numeriano (282-284 d. Cr.). L'edificio era lungo m. 101 e largo m. 49: consisteva in uno spazio centrale (lungo m. 82, largo m. 18) intorno al quale correva su tutti e quattro i lati un vasto ambulacro con volta poggiata su doppia fila di pilastri e circondato sui lati di est, di nord e di ovest da un portico ad arcate che si apriva sul vicus Iugarius, sulla Sacra via e sul vicus Tuscus, mentre la parete di sud era chiusa da una serie di stanze o botteghe. Si ritiene che l'edificio fosse a due piani. L'ordine architettonico adoperato nel piano inferiore era il tuscanico (confr. fig. 384). Inopportuna ricostruzione moderna sono state le basi di pilastri che sporgono ora sulla platea.

Fig. 370. - TEMPIO DI SATURNO — FORO, ROMA.

Saturno era per i Latini un dio della semente e dell'agricoltura e quindi di quella prosperità simboleggiata nella felice età dell'oro che da lui prendeva nome. Sette giorni, dal 17 al 23 dicembre, duravano i Saturnali, la festa nella quale ricchi e poveri, padroni e schiavi, abolendo nel comune gaudio la differenza di classe e di casta, sembrava che volessero rammentare l'eguaglianza degli uomini nel regno di Saturno. Sul luogo dove già esisteva un antico altare del dio il tempio fu dedicato nel 497 a. Cr. dai consoli A. Sempronio Atratino e M. Minucio Augurino. Esso fu ricostruito da L. Munazio Planco forse poco dopo il 34 a.Cr. Ma un'iscrizione della traheazione (*C. I. L.* VI 937), non anteriore al III secolo d. Cr., ricorda una nuova ricostruzione del tempio distrutto da un incendio, forse quello scoppiato sotto gli imperatori Carino e Numeriano. Sull'alto basamento (m. 5), che è caratteristico dell'architettura romana, il tempio aveva, egualmente secondo lo schema romano che risaliva al tempio etrusco ed italico, larga cella ed ampio vestibolo e misurava m. 22,50 di larghezza e m. 40 di lunghezza. La fronte era rivolta verso nord-est e del vestibolo rimangono otto colonne con fusto liscio e capitello ionico che hanno un altezza di m. 11 e un diametro inferiore di m. 1,43. In esso si conservava il tesoro dello stato.

Fig. 371. - TEMPIO DI CASTORE — FORO, ROMA.

Narrava la leggenda che durante la battaglia del lago Regillo (496 a. Cr.) che segnò il decisivo trionfo della repubblica contro il ritorno dei Tarquinii, un meraviglioso portento apparve al dittatore A. Postumio: i Dioscuri combatteronn alla testa dei Romani e al tramonto della stessa giornata essi apparvero sul Foro dove abbeverarono i loro cavalli alla fonte di Giuturna ed annunziarono la vittoria alla folla ivi radunata. Sul luogo dell'apparizione fu costruito il tempio che ad essi era stato votato da Postumio. Più tardi nel 117 a. Cr. fu ricostruito dal console L. Cecilio Metello Dalmatico e un'altra ricostruzione avvenne sotto Augusto per opera di Tiberio nel 6 a. Cr. Forse un ultimo restauro fu fatto nell'età di Adriano e ad esso appartengono le tre colonne che ancora si elevano sul Foro. Sono colonne del lato orientale del peristilio, e sono di stile corinzio (alt. 14,84). Il tempio aveva 8 colonne sulla fronte e 11 sui lati, ma per quanto fosse alla maniera greca un periptero cioè fosse interamente circondato di colonne, serbava l'ampio vestibolo caratteristico del tempio romano. Il vestibolo infatti misurava m. 15,80 di larghezza per 9,90 di profondità, mentre la cella del tempio era di m. 16 × 19,70. Come quello di Saturno il tempio di Castore fu sede di un ufficio amministrativo: qui si faceva il controllo dei pesi e delle misure.

Fig. 372. - CASA DELLE VESTALI — FORO, ROMA.

Era chiamata Atrium Vestae. Fino da tempo antichissimo la casa deve essere stata in questo luogo ai piedi del Palatino e sulla Sacra via, cioè nelle immediate vicinanze del tempio di Vesta e della Regia. L'edificio presentemente conservato è di età imperiale e mostra rifacimenti e ricostruzioni parziali che discendono da Augusto sino a Settimio Severo. Intorno ad un vasto atrio rettangolare (m. 69 × 24) circondato di colonne sono disposte le camere di abitazione delle sacerdotesse, i ripostigli per gli arredi sacri e il molino e il forno nel quale esse preparavano la «mola salsa» cioè la sacra focaccia destinata ai solenni sacrifici. Esisteva anche un secondo piano. Nel pavimento dell'atrio vi sono delle vasche e all'intorno erano state dedicate delle statue di Vestali Massime (fig. 345).

Fig. 373. - TEMPIO DI FAUSTINA E ANTONINO — FORO, ROMA.

Fu consacrato dal Senato nel 141 d. Cr. a Faustina Seniore, moglie dell'imperatore Antonino Pio, morta poco prima, ma ne divenne partecipe l'imperatore stesso quando alla sua morte, avvenuta venti anni dopo, anche a lui fu decretato dal Senato il titolo di Divus e l'onore del tempio (*C. I. L.* VI 1005). Forse tra il VII e l'VIII secolo l'edificio fu trasformato nella chiesa di S. Lorenzo in Miranda che occupò prima il pronao e poi la cella e a questo si deve se esso si è in gran parte conservato. Alla maniera romana era un tempio con larga cella (22,30 × 16,60) ed ampio vestibolo (9,55 × 16). Si eleva su un podio alto m. 4,61 ed ha sei colonne sulla fronte. Esse hanno fusto liscio e capitello corinzio, misurano in altezza m. 10,96 ed hanno in basso il diametro di m. 1,43. Il fregio, conservato in gran parte sui due lati, è ornato a rilievo con figure di Grifi affrontati dinanzi a candelabri floreali.

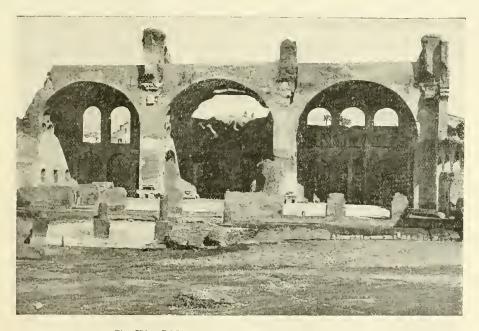



Fig. 374. - BASILICA DI MASSENZIO — FORO, ROMA.

Tra gli edifici che l'imperatore Massenzio elevò in Roma nei brevi anni del suo regno (308-312 d. Cr.) e tra cui è anche da menzionare l'adiacente tempio del Divo Romolo, cioè da lui eretto al figlio morto nel 309, il primato spetta a questa basilica che non solo fu l'ultima grande costruzione innalzata nel Foro, ma fu anche quella che superò tutte le altre precedenti per ampiezza e per elevazione. Se egli non la vide condotta a termine e al suo successore Costantino toccò la fortuna di modificarla, di compierla e di darle il nome, merito suo resta quello di avere offerto con questo edificio, che pur appartiene agli ultimi tempi dell'Impero, la misura dell'originalità e dell'imponenza dell'architettura romana. È infatti un mirabile esempio di quella vasta spaziosità interiore e di quella superba elevazione a volta per le quali nessun insegnamento era venuto dall'architettura greca. La basilica era costituita da un rettangolo di 100 m. di lunghezza e di m. 76 di larghezza diviso in tre navate. L'ingresso era in origine dalla parte d'oriente, ma Costantino ne aggiunse uno sulla Sacra via. La parete settentrionale e la parete occidentale si ampliavano al centro in due vaste absidi. Conservata è solo la navata di nord con le sue tre volte che hanno m. 20,50 di larghezza, m. 17,50 di profondità e m. 24,50 di altezza. La volta della navata centrale (largh. m. 25,30) che era sopraelevata raggiungeva l'altezza di m. 38. La basilica quindi superava ogni altro edificio del Foro. Ed una statua colossale di Costantino (fig. 540) era stata posta nell'abside occidentale,

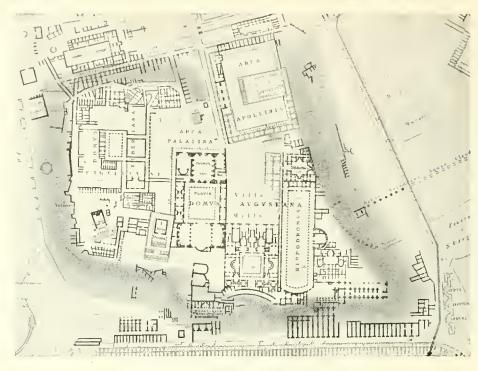



Fig. 375. - PIANTA DEL PALATINO — ROMA

La collina del Palatium, rocca dell'arcade Evandro e dimora del pastore Faustolo che ivi educò i Gemelli (fig. 492), è stata il nucleo primitivo di Roma, è stata la « Roma quadrata ». In età storica si additava ancora qua la casa di Romolo, quando invece nella vallata del Foro sotto i monumenti repubblicani ed imperiali era sparita ogni traccia del sepolcreto appartenente ai primi abitatori di questa collina e della collina del Campidoglio. E sul Palatino la tradizione voleva che avessero avuto sede i Re. Appunto per la fama di quest'alta antichità le famiglie patrizie di Roma nell'età repubblicana erano orgogliose di abitarvi e sono tornate alla luce le loro case sepolte più tardi sotto i palazzi imperiali. Sul Palatino era anche nato Augusto e dopo la battaglia di Azio (31 a. Cr.) vi pose la sua sede. La Domus Augustana e l'annesso tempio di Apollo occuparono la parte centrale della collina nella direzione da est a ovest. Un altro palazzo vi costruì Tiberio sull'angolo settentrionale (fig. 376). Un ampliamento della Domus Tiberiana fu compiuto verso il Foro con la Domus Gaiana da Caligola che fece del tempio di Castore (fig. 371) il vestibolo del palazzo e di Castore e Polluce, come egli diceva, « i suoi portieri ». Dopo l'intervallo del regno di Nerone, che pose la sua Domus Aurea nella pianura tra il Palatino e l'Esquilino (64-68 d. Cr.), sul Palatino tornarono i Flavii; sembra infatti che sia stato Domiziano a ricostruire per intero la Domus Augustana andata distrutta nell'incendio del 2 d. Cr. (Domus Flaviana). Infine Settimio Severo ampliò il palazzo protendendolo verso l'angolo di sud. E così il nome del monte indicò nell'uso comune la sede del principe per eccellenza, il Palatium.

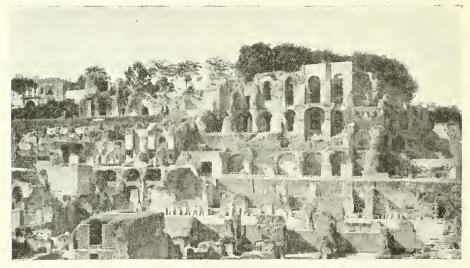



Fig. 376. - IL PALATINO VEDUTO DAL FORO — ROMA.

Il Palatino nell'angolo di nord incombeva sul Foro. La Nova via ne separava la pendice dalla casa delle Vestali (fig. 372). Su quest'angolo l'imperatore Tiberio (14-37 d. Cr.) costrusse il suo palazzo dopo che era andato distrutto per incendio quello di Augusto. E nella sua costruzione rispettò la casa detta di Livia cioè la casa che si vuole fosse stata di suo padre, Tib. Claudio Nerone, e dove sua madre Livia, che aveva divorziato per sposare Augusto, si sarebbe ritirata dopo la morte dell'imperatore. Difficile è ricostruire nella sua pianta particolare la Domus Tiberiana e distinguerne le parti originarie dalle aggiunte, dalle modificazioni, dalle superstrutture apportatevi da Caligola con la sua Domus Gaiana e dagli imperatori del II secolo che qui vi abitarono. Essa era ad ogni modo un vasto rettangolo di m. 120 sul lato corto e m. 170 sul lato lungo ed era ordinata secondo il tipo della casa romana con i suoi appartamenti intorno ad un vasto cortile centrale. Ma non colpisce tanto l'ampiezza quanto il gigantesco lavoro di fondazioni ad arcate sovrapposte che fu necessario compiere per protendere la costruzione dalla collina sul Foro. È la parte del palazzo qui riprodotta: deve attribuirsi a Caligola (37-41 d. Cr.) ma fu rafforzata e modificata dall'età dei Flavii fino ad Adriano.

Fig. 377. - «IPPODROMO» ANNESSO AL PALAZZO DEI FLAVII — PALATINO, ROMA.

Domiziano (81-96 d. Cr.) costruì il suo palazzo sulle rovine della Domus Augustana che era andata distrutta per incendio. E certamente anche l'ampliò mettendola in comunicazione con quella di Tiberio per mezzo del cosidetto Criptoportico. La Domus Flaviana così occupava un quadrilatero che misurava sui due lati circa m. 160 e m. 220. Anche là gli appartamenti erano distribuiti all'intorno di vasti peristilî ma rispetto alla Domus Tiberiana si nota, come conseguenza dello sviluppo preso nel frattempo dall'architettura romana, un maggiore uso di vani ad esedra. L'imperatore vi aveva inoltre annesso, sul lato di est, un grande spazio scoperto cioè un giardino a cui si addice la denominazione di ippodromo allora in uso. Esso è lungo m. 160, largo m. 48. Sembra che sia stato Settimio Severo a circondarlo di portici. Con l'ippodromo infatti egli stabiliva il raccordo fra il suo palazzo e la Domus Flaviana.

Fig. 378. - IL PALATINO VEDUTO DALL'AVENTINO — ROMA.

Fu l'imperatore Settimio Severo (193-211 d. Cr.) che, costruendo la sua Domus Severiana sull'angolo meridionale della collina, completò l'opera dei suoi predecessori, sicchè il Palatino divenne tutto una vasta dimora imperiale. Allo stesso modo che Caligola aveva dovuto sovrapporre volte su volte per raggiungere la valle del Foro, gigantesco fu il lavoro che Settimio Severo fece compiere con simili volte (sono quelle qui rappresentate) per protendere i loggiati del suo palazzo sulla valle Murcia. Ed allo stesso modo che ai piedi del palazzo di Tiberio e di Caligola appariva la vita movimentata del Foro, ai piedi di quello di Settimio Severo si svolgevano gli agitati spettacoli del circo Massimo. Settimio Severo aveva inoltre completato la sua opera creando in basso e distaccato dal palazzo un magnifico prospetto: il Septizonium. A chi si avvicinava all'urbe dalla via Appia si presentava questo edificio con tre piani di portici sovrapposti che misurava in lunghezza circa 100 m. e m. 31 in altezza. Esso doveva mostrare l'opera sua soprattutto a coloro che venivano dalla sua Africa. Il Septizonium è andato per intero distrutto, ma la grandiosità dell'architettura severiana la mostrano le sontuose costruzioni di cui aveva arricchito la sua patria, Leptis Magna.

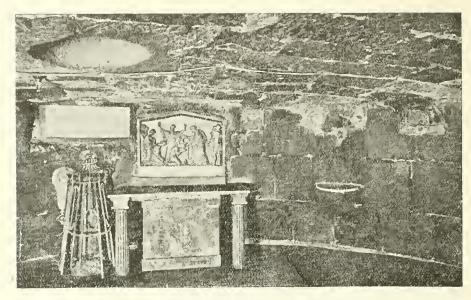



Fig. 379. - « TULLIANO » — ROMA.

Ai piedi del Campidoglio e incombente sul Foro (Liv. I, 33) stava il Carcer, la prigione che Anco Marcio avrebbe costruito a terrore dei malfattori di cui durante il suo regno era cresciuta l'audacia. E al disotto del Carcere si trovava il Tullianum (Varr. *de lingua lat.* V, 151) che Sallustio (*Cat.* LV) dice repugnante e terribile « incultu, tenebris, odore ». In questo carcere inferiore, che si voleva fosse stato costruito da Servio Tullio, venivano gettati i condannati a morte. Conservate sono e l'una e l'altra costruzione ed anche se leggendaria è la loro attribuzione ai due re e oscura la primitiva destinazione del Tulliano, che secondo alcuni era una riserva di acqua, secondo altri una tomba, esse ci mostrano nel diverso tipo della loro volta il cammino percorso dall'architettura romana, evidentemente sotto l'influenza dell'architettura etrusca. Il Tulliano, che ha pianta circolare, appartiene a quel tipo di architettura « mediterranea » con volta costituita dal restringersi dei filari aggettanti delle pietre, di cui abbiamo visto esempî nella tomba a tholos micenea (fig. 5), nel nuraghe sardo (fig. 295), nella tomba etrusca (fig. 305). Invece il Carcere ha forma trapezoidale (circa m. 6,00 × 3,00) e volta a pietre incuneate. Quindi l'uno può risalire al VI secolo a. Cr. l'altro è di età repubblicana

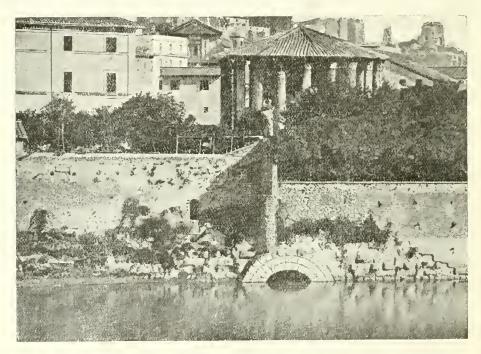



Fig 380. - CLOACA MASSIMA — SBOCCO NEL TEVERE — ROMA.

L'architettura di Roma si palesa originale sino dagli inizî con uno di quei tre tipi di costruzione, la strada pavimentata, l'acquedotto e la cloaca, per i quali era vantata una sua superiorità sulla greca (Strab. V 3,8) e si rivelava la grandezza del dominio romano (Dionys. III 67). E Roma ebbe questa sua originale architettura soprattutto perchè potè disporre della volta e dell'arco di cui l'ammaestramento le era venuto dall'Etruria. Voleva infatti la tradizione che la Cloaca Massima, che raccoglieva le acque defluenti verso il Foro da tutti i colli circostanti, fosse stata iniziata dal re Tarquinio Prisco cioè dal re di origine etrusca. Dopo un percorso irregolare di più di 600 metri essa sboccava nel Tevere presso l'Aventino. Era coperta con volta incuneata, e lo sbocco nel Tevere è costituito da un arco pieno, del diametro di m. 4,35. Tale costruzione non può farsi risalire all'età regia, ma è sicuramente repubblicana. Con pittoresca esagerazione Plinio (XXXVI 105 s.) descrive l'irruenza dei corsi d'acqua immessi nella cloaca, l'impeto con cui gonfiati dalle piogge squassano le pareti, il cozzo con cui si avventano contro le acque risalenti del Tevere in piena. E possono esservi state innalzate al disopra grandiose moli, possono esservisi abbattute rovine per precipizio o per incendio, può essere stato sconvolto il suolo dai terremoti ma l'opera, egli dice, rimane inespugnabile dal tempo di Tarquinio Prisco.

Fig. 381. - PORTA DELLE MURA URBANE — ROMA.

La tradizione voleva che per il primo Servio Tullio, dopo aver fatto di Roma la città dei sette colli aggiungendo il Quirinale, il Viminale e l'Esquilino ai quattro che costituivano la città al tempo di Anco Marcio (Palatino, Campidoglio, Celio, Aventino), l'avesse recinta di mura (Liv. I 33,44), ma le mura più antiche che sono tornate alla luce in più punti della città e che sono costruite con blocchi rettangolari di tufo sono di età repubblicana, forse del IV secolo a. Cr. Elemento originale di esse è già l'uso della porta ad arco incuneato di cui certo Roma trasse l'insegnamento dall'Etruria (fig. 302 s.). Questa porta si trova nel tratto delle mura che percorreva la groppa del Quirinale ed è una porta secondaria, se non è quella Sanqualis, così chiamata dal vicino tempio del dio Semo Sancus. Essa è ora incorporata nelle mura dell'androne del palazzo Antonelli a Magnanapoli. Largh. 1,93.

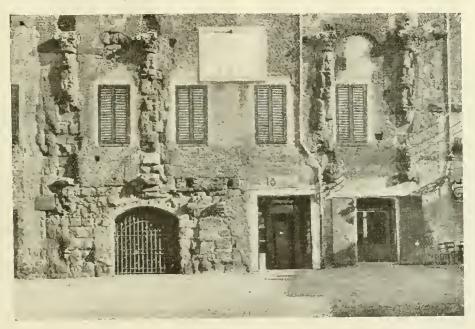



Fig. 382. - TEMPIO DELLA FORTUNA PRIMIGENIA — PRAENESTE.

Dopo un lungo assedio Praeneste fu presa ed interamente distrutta nell'82 a. Cr da Silla perchè in essa si era rinchiusa e si era difeso ad oltranza il giovane C. Mario. Ma Silla la fece risorgere più splendida dalle sue rovine, soprattutto ricostruì per intero con una grandezza ed una magnificenza inusitata il venerando santuario della Fortuna Primigenia dove erano conservate le cosiddette «Sortes praenestinae». Narrava la leggenda (Cic. *De div.* II 85 s.) che un nobile prenestino Numerio Suffucio per ordine ricevuto in sogni frequenti e talvolta anche minacciosi, spezzò, in mezzo all'irrisione dei suoi concittadini, una selce in un luogo indicatogli, e che dalla rottura del sasso uscirono fuori le sorti che erano scolpite in duro rovere con lettere arcaiche. E per volontà degli aruspici fu fatta per quelle sorti un arca col legno di un ulivo che aveva contemporaneamente stillato miele e che trovavasi nel luogo dove poi fu costruito il tempio della Fortuna. Mescolate da un fanciullo addetto al rito le sorti servivano alla divinazione cioè a dare responsi che venivano interpretati da sacerdoti. Del tempio ricostruito da Silla e che, al pari di quello egualmente da lui creato di Ercole Saxanus in Tivoli (Giov. *Sat.* II 86 ss.), si alzava in più terrazze, è qui riprodotto il breve tratto di un prospetto. Si noti l'uso delle colonne corinzie incastrate nelle pareti e ridotte ad elemento ornamentale. Le colonne fiancheggiavano degli spazi ad arco. E si osservi la caratteristica tecnica romana dell'«opus incertum» nella struttura dei muri. Questa tecnica delle piccole pietre irregolari, tenute fittamente aderenti con malta e cemento, è quella che ha permesso all'architettura romana la facile rapidità della costruzione, che non era stata possibile all'architettura greca per la sua lenta e precisa lavorazione delle pietre. L'opus incertum, che ha le sue origini prima dell'età sillana, si perfeziona nell'ultimo secolo a. Cr. e con la disposizione diagonale di piccole pietre uniformi a faccia quadrata diverrà quello che per la somiglianza con le maglie di una rete si chiama «opus reticulatum». Quest'ultima tecnica, dominante già nell'età di Augusto, si prolungherà sino al II sec. d. Cr. Dal tempio proviene il mosaico nilotico (fig. 359).

Fig. 383. - TABULARIUM — ROMA.

La pendice orientale del Campidoglio che guardava verso il Foro fu occupata da questa grandiosa costruzione di cui un'epigrafe ci fa conoscere il nome, del resto ignoto nell'uso letterario, di Tabularium (*C. I. L.* ed alt. I, 736 s.). Era esso l'archivio di stato dove si conservavano i testi delle leggi e dei plebisciti che appunto per lo più erano incisi su tavole di bronzo. L'edificio fu costruito da Q. Lutazio Catulo Capitolino console del 78 a. Cr. cioè quando, essendo andati distrutti per incendio nell'83 gli edifici del Campidoglio, Silla progettò una rinnovazione di esso. Appartiene quindi a quell'età sillana che segna il primo avviamento dell'architettura romana all'affermazione della sua caratteristica struttura curvilinea. Nel Tabularium infatti erano largamente applicati l'arco e la volta. Tutto il prospetto verso il Foro era costituito da una costruzione alta m. 11 e lunga m. 71. Su essa si elevava un portico ad arcate di ordine dorico-tuscanico alto m. 10 e profondo m. 5 e con copertura a volta. V'era anche un porticato superiore d'ordine corinzio. Al di dietro si estendeva il vero e proprio edificio che aveva forma leggermente trapezoidale, ma di cui è impossibile determinare con esattezza pianta e proporzioni, perchè su esso poggia il palazzo Senatorio costruito da Michelangelo. Sono qui riprodotti degli archi interni del portico.

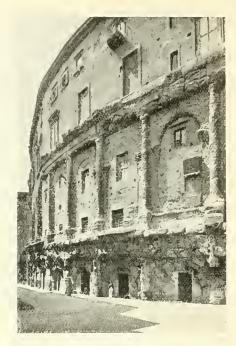



Fig. 384. - TEATRO DI MARCELLO — ROMA.

Quello di Pompeo nel campo Marzio era stato il primo teatro stabile in pietra costruito in Roma. La costruzione di un altro teatro simile era stata ideata da Cesare ma toccò ad Augusto di porre il progetto in esecuzione e di portarlo a compimento (Svet. *Aug.* 29). E nell'11 a. Cr. egli lo dedicò al nome e in onore del nipote e genero Marcello che era morto nel 23 a. Cr. Le sue rovine giacciono sotto il palazzo che fu prima dei Savelli, poi degli Orsini, ma conservata allo scoperto e ancora in piedi è una parte del muro di recinzione della cavea per gli spettatori. Mentre l'architettura greca cercava di appoggiare questa parte del teatro al pendio naturale del terreno (fig. 69) e, solo se ciò era necessario, lo rafforzava con un muro di sostegno, qui di questo alto muro è stato fatto un prospetto architettonico a tre piani. Le arcate del piano inferiore si aprivano tra colonne tuscaniche, quelle del piano intermedio tra colonne ioniche. La colonna così è ridotta quasi per intero a motivo ornamentale perchè il peso è sostenuto dall'arco. E dopo il Tabularium è il primo esempio nell'architettura romana di quella successione degli stili in altezza che avrà più tardi la sua più bella applicazione nell'anfiteatro Flavio (fig. 431 s.). Ed al pari di questo è stato uno dei modelli prediletti dell'architettura del Rinascimento.

Fig. 385. - «PISCINA MIRABILIS» — BACOLI.

Tra i grandi lavori dell'età augustea va annoverato quello, condotto sotto la direzione di Agrippa, per trasformare il porto del capo Miseno in un grande e sicuro porto militare. Tra le provvidenze atte a ciò v'è una grande conserva d'acqua stabilita sull'altura di Bacoli e destinata a servizio della flotta. Essa ha ricevuto modernamente il nome di «Piscina Mirabilis» e realmente è un mirabile esempio del partito che l'architettura romana ha saputo trarre dall'arco e dalla volta. È costituita da un grande vano rettangolare di m. 71 di lunghezza e m. 27 di larghezza. La sua volta riposa su quarantotto pilastri che dividono lo spazio in cinque navate; questo spazio misura circa 2000 mq. Le cisterne di Costantinopoli, di cui la maggiore fu costruita forse per ordine di Costantino, non sono quindi che un ulteriore sviluppo di questa grandiosa creazione dell'architettura romana.

Fig. 386. - ARCO DI AUGUSTO — RIMINI.

L'antica Ariminium, città all'estremo della via Flaminia e fortezza di confine contro i Celti della valle padana, fu ingrandita ed abbellita da Cesare e da Augusto. E nel 27 a. Cr. in onore di Augusto (*C. I. L.* XI 365), restauratore delle vie d'Italia, fu innalzato questo arco nel punto donde dalla via Flaminia si distaccava l'Emilia. Esso è il più antico conservato ed ha un solo fornice alto m. 9,92 e largo m. 8,45. L'intero arco misura nella parte antica, cioè senza la muratura a merli, m. 15,86 d'altezza. Le due colonne corinzie e il frontone a dentelli compiono ormai solo una funzione ornamentale. Le teste sporgenti dai medaglioni ai lati del fornice continuano un motivo dell'architettura etrusca (fig. 302 s.) e sono di divinità: verso Roma guardano Giove ed Apollo, cioè il sommo dio Capitolino e il protettore di Augusto, verso il mare e i nemici esterni guardano Nettuno e Marte.

Fig. 387. - ARCO DI AUGUSTO — SUSA.

Esso è stato innalzato nell'antica Segusio dopo una vittoria sui popoli montanari delle Alpi Cozie. L'iscrizione nell'attico, cioè nella fascia al disopra della cornice e che era in lettere di bronzo, ricorda che fu dedicato ad Augusto nell'8 a. Cr. da M. Iulius Cottius e dalle città alpine che erano sotto la sua prefettura (*C. I. L.* V 7231). Cottio, figlio e successore del re Donnus, si era infatti sottomesso ad Augusto e da re era divenuto magistrato romano. E il fregio di rozza arte provinciale che gira intorno all'arco rappresenta, oltre a scene di sacrificio, il patto concluso tra Cottio e i Romani, oppure l'offerta delle città alpine per l'erezione del monumento. L'arco, fiancheggiato da colonne corinzie, è alto m. 13,07 e largo m. 11,93. Il fornice, elevato e stretto perciò differente dai larghi fornici degli archi di Rimini e di Aosta, misura m. 8,85 in altezza e m. 5,86 in larghezza.

Fig. 388. - PORTA DI AUGUSTO — FANO.

L'antico Fanum Fortunae, divenuto Colonia Iulia Fanestris con Augusto, ebbe da lui le mura della città in cui si apriva questa porta con fornice centrale e due minori fornici laterali. L'iscrizione sul fregio (*C. I. L.* XI 6219) ricorda il dono e la data (9-10 d. Cr.). Un portico superiore a sette archi, ora distrutto, si crede che fosse un'aggiunta dell'età di Costantino. Certo di un restauro avvenuto verso il 340 d. Cr. da testimonianza sull'arco un'iscrizione che ricorda il magistrato che ne aveva avuto l'incarico. Siccome il grande architetto dell'età augustea, Vitruvio, aveva costruito in Fano una basilica (Vitr. V. 1-6) si vuole che a lui si debba anche la sobria architettura di questa porta.

Fig. 389. - « ARCO DI RICCARDO » — TRIESTE.

Tergeste divenne colonia romana per opera di Augusto che assegnò alla città il territorio di popolazioni vicine. E di età augustea, ed egualmente posto nelle mura della città come quello di Fano, è quest'arco a cui la leggenda posteriore ha legato il nome di Riccardo Cuor di Leone. Ma l'età la desumiamo solo dall'architettura perchè nessuna iscrizione la conferma. L'arco è alto in complesso circa m. 7, ha un solo fornice ampio e basso che era fiancheggiato da due pilastri scanalati con capitello corinzio. Manca qualsiasi decorazione floreale o figurata, ciò che del resto sembra distinguere gli archi delle porte cittadine dai veri e propri archi onorari. Principio del I secolo d. Cr.

Fig. 390. - TEMPIO DETTO DI ERCOLE — CORI.

Con esso si conserva il più antico tempio di tipo italico costruito intieramente in pietra. Un' iscrizione sulla porta della cella (*C. I. L.* ed. alt. 1, 1511) con il nome dei duumviri M. «Manlius» e L. Turpilius che ne curarono la costruzione lo fa riportare all'età di Silla. Il tempio è lungo m. 17,65, largo 8,20 e nella pianta presenta il caratteristico schema etrusco o latino della larga cella e dell'ampio vestibolo. Dorico è il fregio a triglifi e metope ma non sono prettamente doriche le colonne: la presenza della base, la snellezza del fusto, la sfaccettatura sostituita alla scanalatura nella parte inferiore di esse, la riduzione del capitello a poco più di un collarino, l'ampiezza dell'intercolumnio ne fanno un singolare tipo composito di elementi tuscanici e ionici. Principio del I secolo a. Cr.

Fig. 391. - TEMPIO DETTO DI VESTA — TIVOLI.

Esso presenta un altro dei tipi preferiti dall'architettura romana, quello del tempio rotondo con colonnato all'intorno (monoptero). Il tipo era stato creato dall'architettura greca, ma i Romani lo adottarono specialmente per il culto di Vesta. Infatti la forma circolare, che ripeteva quella della primitiva capanna, meglio richiamava all'idea della divinità del focolare. Il peristilio del tempio comprendeva in origine 18 colonne d'ordine corinzio e su esse corre un fregio decorato a rilievo con bucrani e festoni. La cella oltre che dalla porta riceveva luce da due finestre. La semplice e delicata bellezza dell'architettura è accresciuta dall'elevata posizione del tempio sulla roccia al disopra delle cascate dell'Aniene. Metà del I sec. a. Cr.

Fig. 392. - TEMPIO DETTO DELLA FORTUNA VIRILE — ROMA.

Non è l'aedes Fortis Fortunae, che si trovava invece sulla destra del Tevere, ma può essere uno dei due templi che sono ricordati in questo luogo della sponda sinistra cioè nel Foro Boario, o quello della Fortuna o quello della Mater Matuta, dea latina protettrice dell'infanzia. È un tempio pseudoperiptero, cioè con colonne incluse nel muro della cella ed è di ordine ionico con quattro colonne sulla fronte e sette sui lati. L'idea dell'inclusione della colonna nel muro della cella è certamente di origine greca (confr. fig. 237), ma caratteristicamente romana rimane la pianta dell'edificio col suo ampio vestibolo. Il tempio si eleva su un basso podio che misura circa m. 26 in lunghezza e m. 11,13 in larghezza. Le colonne sono alte m. 8,22 con un diametro di m. 0,465. Un recente restauro ha ripristinato il tempio quale qui appare e sono stati già tolti anche i murelli tra le colonne del vestibolo. Metà del I sec. a. Cr.

Fig. 393. - TEMPIO DETTO DI VESTA — ROMA.

Si ignora il nome della divinità a cui il tempio era dedicato. Ad altre divinità oltre che alla dea Vesta si addiceva la forma rotonda (confr. fig. 391) e d'altra parte il tempio di questa dea stava nel Foro presso la casa delle Vestali (fig. 372). Si è fatta perciò l'ipotesi che sia il tempio del dio Portuno, che si trovava nel porto tiberino presso il ponte Emilio, cioè appunto in questi paraggi. È un monoptero di stile corinzio a venti colonne. Sparita per intero è la trabeazione con il tetto. Seconda metà del I sec. a. Cr.

Fig. 394. - TEMPIO DETTO DI MINERVA — ASSISI.

Le tracce lasciate dall'inserzione delle lettere di bronzo sull'architrave dove era disposta l'iscrizione (*C. I. L.* XI, 5378) fanno sapere che il tempio è stato elevato a loro spese da due fratelli Gn. Caesius Tiro e T. Caesius Priscus, quatuorviri della città. Ha larga cella ma stretto vestibolo con sei colonne corinzie sulla fronte. Oltre all'ampiezza della cella caratteristici segni dell'architettura romana sono la poca altezza del frontone, le basi rettangolari su cui si elevano le colonne per quanto siano mantenute ancora assai basse, e i gradini intermedi tra esse. Seconda metà del I sec. a. Cr.

Fig. 395. - TEMPIO DI MARTE ULTORE — ROMA.

Nella battaglia di Filippi (42 a. Cr.). Ottaviano aveva fatto voto di un tempio a Marte Ultore, ma solo quarant'anni dopo (2 a. Cr.) il tempio potè essere dedicato col suo grandioso recinto che costituiva il Foro di Augusto. Appoggiato alla parete di nord del Foro il tempio si elevava su un alto podio, aveva lunga cella con abside al fondo, colonnato sui lati ed ampio vestibolo con duplice fila di otto colonne sulla fronte. Era di ordine corinzio, e sono conservati il pilastro e le tre prime colonne sul lato orientale. Le colonne con la trabeazione sono alte più di 20 m. e il muro di recinzione giungeva sino a 36 m. di altezza.

Fig. 396. - ARCO — AOSTA.

La moderna Aosta occupa il luogo dell'antica Augusta Praetoria Salassorum, la città che A. Terenzio Varrone Murena, dopo aver sottomessi nel 25 a. Cr. i Salassi, popolazione celtica che abitava la valle della Dora Baltea, costruì a forma di campo trincerato. Dell'Aosta romana si conservano la cinta delle mura, la porta Praetoria, avanzi dell'anfiteatro e del teatro, un ponte e il bell'arco onorario qui riprodotto. Il fornice è alto m 11,50 e largo m. 9,10. Le due mezze colonne su ciascun lato del fornice compiono anche qui solo una funzione ornamentale Hanno capitello corinzio, ma tronco liscio e la loro trabeazione è dorica a triglifi e metope.

Fig. 397. - «PORTA PALATINA» — TORINO.

Verso il 27 a. Cr. Taurasia, il capoluogo della tribù dei Taurini, fu mutata da Augusto nella colonia Augusta Taurinorum ed allora fu completata la cinta di mura della città che secondo alcuni era stata cominciata da Cesare poco dopo la metà del I secolo a. Cr. Di queste mura rimane un avanzo nella grandiosa «Porta Palatina». Il suo prospetto è chiuso tra due torri a sedici lati. La facciata ha due fornici principali nel mezzo e due minori laterali. Sopra i fornici corrono due ordini di gallerie aperte di cui l'inferiore è ad archetti, il superiore ha aperture rettangolari. L'intera costruzione è in laterizio. E questo sistema a paramento esterno in mattoni, l'«opus latericium», sorto prima di Augusto, raggiunse al suo tempo una straordinaria raffinatezza e, dopo aver conteso il campo all'«opus reticulatum» (fig. 382) durante il I-II secolo d. Cr., divenne il predominante per i secoli ulteriori. Ultimi anni del I sec. a. Cr.

Fig. 398. - TEMPIO DI ROMA ED AUGUSTO — POLA.

Fig. 399. - ARCO DEI SERGI — POLA.

La colonia romana di Iulia Pola Pollentia Herculanea (33 a. Cr.), conosciuta anche sotto il nome di Pietas Iulia, deve, al pari di Aosta, la ricchezza dei suoi monumenti all'età augustea. E del l'architettura romana conserva tra l'altro tre monumenti tipici: il tempio, l'arco onorario e l'anfiteatro. Il tempio fu dedicato a Roma e al divo Augusto tra il 2 ed il 14 d. Cr. Misura m. 17,65 in altezza e m. 8,08 in larghezza. È innalzato su un podio che aveva sul davanti una scalinata di accesso e consta, secondo lo schema italico, di una larga cella e di un vestibolo. Il vestibolo ha colonne a fusto liscio e capitello corinzio (alt. 8,65): alle quattro sulla fronte ne è aggiunta una su ciascun lato. Il fregio sul prospetto conserva l'iscrizione dedicatoria che era in lettere di bronzo (*C. I. L.* V 18), sugli altri lati invece è ornato con un motivo floreale a tralci.

Cinque iscrizioni distribuite sull'epistilio e nell'attico (*C. I. L.* V 50) fanno sapere che l'arco è stato innalzato a sue spese da Salvia Postuma della famiglia Sergia a L. e a Gn. Sergius figli di Caio e a L. Sergius Lepidus figlio di Lucio che era stato tribuno militare della XXIX legione. Solo ipotesi si possono fare sui loro rapporti di parentela, ma il ricordo di questa legione soppressa dopo la battaglia di Azio (31 a. Cr.) dà approssimativamente la data dell'arco: esso deve essere stato costruito prima della fine del secolo. L'arco, che è alto m. 8,50, è a un solo fornice fiancheggiato da due coppie di colonne corinzie scanalate. Il fornice è alto m. 7,55 e largo m. 4,37, cioè ha un sesto stretto come l'arco di Susa (fig. 387). Della più fine arte augustea è la sua ricca decorazione (fregi di armi, festoni, motivi floreali, Amorini, Vittorie) ed essa era completata dalle statue dei Sergi collocate sui basamenti dell'attico.

Fig. 400. - ANFITEATRO — POLA.

È un carattere originale dell'architettura romana quello di aver mirato soprattutto alla recinzione di vasti spazî interiori: così essa raddoppiò la forma del teatro e costruì l'anfiteatro, interamente chiuso all'intorno. Di questo tipo di costruzione, destinato soprattutto ai ludi gladiatorî e alle cacce alle fiere, i più antichi esempî sono conservati nella Campania (Pozzuoli, Pompei) e risalgono presso a poco all'età sillana. Sparito l'anfiteatro di Statilio Tauro, che fu il primo costruito in Roma (29 a. Cr.), dell'edificio in età augustea può darci un'immagine l'anfiteatro di Pola. Esso misura nei due diametri della sua ellissi m. 132,60 e 105,10 ed è alto nella parte più elevata della sua cinta m. 29,40: difatti essendo stato collocato su un pendio naturale del terreno la cinta ha tre ordini dalla parte di mare, due dalla parte di terra. Il primo ed il secondo ordine hanno arcate fiancheggiate da pilastri con capitelli tuscanici, il terzo ha finestre quadrangolari. In quattro punti simmetricamente corrispondenti la recinzione presenta degli avancorpi che racchiudevano le scale di accesso alle gradinate superiori.

Fig. 401. - PONTE DI AUGUSTO — RIMINI.

La più geniale applicazione dell'arco l'architettura romana l'ha fatta nei ponti e negli acquedotti, cioè in quelle costruzioni di utilità pubblica che meglio facevano sentire ai soggetti la provvida opera dei dominatori. Costruzioni di tal genere erano state quasi sconosciute alla rettilinea architettura greca che all'opera in pietra non poteva chiedere la lunghezza per oltrepassare larghi corsi di acqua e dall'opera in legno non poteva ottenere la resistenza e la durabilità. I più antichi ponti in pietra e ad arco si ebbero naturalmente in Roma stessa: l'Emilio fu innalzato da M. Emilio Lepido nel 179 a. Cr., il Mulvius fu costruito nel 109 a. Cr. dal censore M. Emilio Scauro, il Fabricio nel 62 a. Cr. da L. Fabricio. Ma richiesero ponti soprattutto le grandi vie provinciali, ed esempio assai ben conservato ne è questo di Rimini su cui la via Flaminia traversava la Marecchia. Il ponte poggia su cinque bassi archi di cui i tre di mezzo hanno un'apertura di m. 8,77 e i due estremi di m 7,14. A puro elemento ornamentale è quì ridotta l'architettura rettilinea greca. Delle nicchie con timpano triangolare sono disposte su ogni pilone fra arco e arco. Due iscrizioni eguali sui due parapetti del ponte (*C. I. L.* XI, 367) ricordano che il ponte è stato donato alla città da Augusto e da Tiberio e siccome per il primo è dato l'anno della sua morte e per il secondo il 21 d. Cr. se ne deduce che esso dovette essere iniziato da Augusto ma compiuto da Tiberio. 14-21 d. Cr.

Fig. 402. - PONTE — NARNI.

Anch'esso appartiene alla via Flaminia di cui, nella restaurazione generale delle vie d'Italia, Augusto riservò a se stesso la cura (*Mon. Anc.* 4, 19). E si attribuisce perciò a lui, tanto più che all'età augustea riporta anche il suo carattere architettonico. Per mezzo di cinque arcate, di cui resta ora intatta solo quella della riva sinistra, la via Flaminia attraversava la profonda vallata della Nera dirigendosi verso Mevania. Difficilmente fu richiesto alla tensione dell'arco un maggiore ardimento. Il ponte aveva una lunghezza di circa m. 190, una larghezza di m. 8 ed era alto quasi 30 m. sul livello dell'acqua. Le cinque arcate non avevano la medesima ampiezza perchè quelle laterali misuravano rispettivamente m. 16 e m. 22 mentre quella centrale giungeva a m. 32. La maggiore ampiezza aveva obbligato ad impostare l'arco centrale molto più in basso sui fianchi dei due piloni. Ben a ragione può essere considerato come il ponte più bello e più ardito d'Italia. 1-10 d. Cr.

Fig. 403. - ACQUEDOTTO CLAUDIO — ROMA.

L'arco servì all'architettura romana non solo per vincere col ponte l'ostacolo opposto dall'acqua, ma per asservire l'acqua stessa ai bisogni dell'uomo e condurla prigioniera dalla sorgente. Solo così era possibile regolarne il livello della discesa e liberarla ancora fresca e zampillante in mezzo alla città. I modesti acquedotti greci scavati nella roccia non potevano vincere la distanza, non potevano raggiungere l'elevazione. Per questo l'acquedotto romano apparve ai Greci stessi geniale creazione. E da per tutto nel mondo dove i Romani affermarono il loro dominio lasciarono come segni civili di esso la strada e l'acquedotto. Naturalmente ricchissima di acque divenne soprattutto Roma. Nove acquedotti ricordava Frontino che fu curator aquarum sotto Traiano e quattordici a detta di Procopio (*De bello goth.* I 19) ve n'erano nella prima metà del VI secolo. E dal primo, quello dell'Aqua Appia che fu costruito nel 312 a. Cr. sotto il censore Appio Claudio Ceco, sino a quello dell'Aqua Claudia che fu iniziato sotto Caligola (38 d. Cr.) e terminato sotto Claudio, sempre più si accrebbe, oltre alla lunghezza complessiva dell'acquedotto, la parte di esso che correva all'aperto e sopra arcate. L'acquedotto Claudio, su un percorso di circa 67 chilometri, ne aveva più di 15 su arcate che giungevano anche sino a m. 27 di altezza. È qui riprodotto un breve tratto della loro luga pittoresca nella deserta campagna romana. Nella sua concisione lapidaria par giusto ancor oggi l'elogio di Plinio (XXXVI, 123) per l'opera di Claudio, quando dice che chi contempla: «exstructos arcus, montes perfossos, convalles aequatas, fatebitur nil magis mirandum fuisse in toto orbe terrarum».

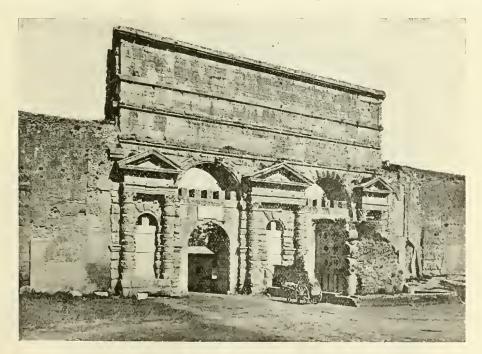



Fig. 404. - «PORTA MAGGIORE» — ROMA.

Potrebbe a buon diritto considerarsi il più cospicuo monumento commemorativo di questa provvidenza romana per l'acqua. Esso è stato incorporato dall'imperatore Aureliano come porta nella sua cinta di mura (270-275 d. Cr.), ma in realtà è il prospetto dato all'acquedotto di Claudio, nel punto in cui esso, avvicinandosi alla città, traversava la via Prenestina-Labicana. Delle tre iscrizioni incise sull'attico (*C. I. L.* VI, 1256-8) la superiore ricorda che l'imperatore Claudio nel 52 d. Cr. ha portato in Roma per un percorso di 67 km. l'Aqua Claudia dalle fonti Caerulea e Curtia (esse si trovavano presso Subiaco) e per un percorso di 93 km. l'Anio Nova egualmente di là proveniente. E le due iscrizioni sottostanti ricordano le riattazioni compiute da Vespasiano nel 71, da Tito nell'81 d. Cr. Questo magnifico prospetto misura circa m. 28 di altezza e m. 38 in larghezza: in esso si aprono due archi alti m. 16,50 larghi 7,50 e fiancheggiati da tre minori archetti incorniciati in edicole con colonne a capitello corinzio e timpano. È un altro caratteristico esempio della subordinazione puramente ornamentale dell'architettura rettilinea greca all'arco romano.

Fig. 405 - SEPOLCRI DELLA VIA APPIA — ROMA.

Insieme alla cloaca e all'acquedotto la strada lastricata fu la terza geniale creazione in cui si affermò la superiorità dell'architettura romana sulla greca. Anch'essa si deve a quell'intento sociale che è alla base di tutta la civiltà romana; la strada infatti è l'arteria della vita. E Roma costrusse le sue strade così pratiche nella direzione del loro percorso, così solide nella loro massicciata, così resistenti nella loro pavimentazione che durano ancor oggi, testimonianza anche esse, al pari degli acquedotti, della provvidenza romana. La prima grande via lastricata fu la Appia, quella che Stazio (*Silv.* II 2, 12) chiamava « longarum regina viarum ». La sua lastricazione fu opera di Appio Claudio Ceco censore nel 312 a Cr. (*C. I. L.* I ed. alt. p. 192: Liv. IX 29). La strada allora con un percorso di 198 chilometri giungeva da Roma a Capua, fu più tardi prolungata fino a Benevento e a Brindisi. Fino al V miglio era fiancheggiata da sepolcri perchè fu costume romano, simile al greco, quello di disporli sui bordi delle strade fuori delle mura della città. E sulla via Appia fino dal tempo più antico ebbero la loro tomba le più nobili famiglie romane come gli Scipioni, i Servilii, I Metelli (Cic. *Tusc.* I 7. 13). È qui rappresentato un tratto della via al V miglio con gli avanzi dei suoi sepolcri.

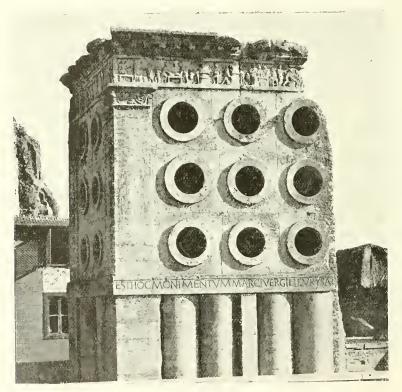



Fig. 406. - TOMBA DI M. VERGILIO EURISACE — ROMA.

Essa si trova alla convergenza della via Labicana e della via Prenestina presso il prospetto dell'acquedotto Claudio (fig. 404). Su tre lati tre iscrizioni simili ricordano che esso è il monumento di M. Vergilio Eurisace, fornaio e nello stesso tempo fornitore dello stato e subalterno di qualche magistrato (*C. I. L.* VI 1958). Egli era orgoglioso del mestiere che gli aveva dato la ricchezza e non solo ha costruito il sepolcro in forma di forno con le sue bocche circolari, ma nei rilievi del fregio ha rappresentato la fabbricazione del pane. E in una cassa a forma di arca panaria aveva deposto le ceneri di sua moglie Atistia. Il capitello a volute erette nel pilastro di angolo indica la persistente influenza dell'architettura etrusca (fig. 303-306). Metà del I sec. a. Cr.

Fig. 407. - TOMBA DI CECILIA METELLA — ROMA.

È una tomba della via Appia. Una concisa iscrizione dice che è stata innalzata a Cecilia Metella, figlia di Q. Cecilio Metello Cretico e moglie di Crasso (*C. I. L.* VI, 1274) Doveva essere questi M. Licinio Crasso figlio del triumviro: egli era stato questore di Cesare nelle Gallie (54 a Cr.) e alla sua attività militare accennano dei trofei di armi scolpiti al disopra dell'iscrizione. Quindi la tomba deve porsi dopo la metà del I secolo a. Cr. È una grande costruzione cilindrica (diam. 20 m.) che poggia su un alto basamento rettangolare. L'architettura curvilinea è qui adoperata non solo perchè era grata al gusto romano ma perchè nell'uso delle tombe ricordava la forma della primitiva casa latina, cioè della capanna circolare. E ritualmente questa forma fu conservata anche più tardi (Mausoleo di Augusto, Mausoleo di Adriano fig. 463). La trasformazione medioevale della tomba in fortezza vi ha aggiunto la linea dei merli, ma vi ha distrutto la calotta conica di copertura. Un fregio a rilievo con festoni e bucrani inghirlanda nell'alto il monumento.

Fig. 408. - TOMBA DI CAIO CESTIO — ROMA.

La singolare idea di trarre dall'architettura dell'Egitto l'esotica forma della piramide venne in mente a C. Cestio, magistrato romano che aveva appartenuto ai Septemviri Epulones, cioè al collegio sacerdotale che presiedeva al banchetto sacrificale per Giove Capitolino e agli altri banchetti pubblici. La tomba fu portata a compimento dagli eredi per sua volontà testamentaria, e siccome da un'altra iscrizione (*C. I. L.* VI, 1375) si apprende che C. Cestio era morto prima di Agrippa (12 a. Cr.), deve porsi negli anni immediatamente precedenti. La piramide ha m. 22 di lato e m. 27 di altezza e racchiude una piccola camera funeraria (5,90 × 4,10). La poderosità della costruzione non fa dimenticare che essa è un prodotto singolare e straniero nello sviluppo dell'architettura romana, perchè nel secolo in cui questa affermava il suo carattere di elevazione col sistema curvilineo, che serve a racchiudere nel piano e nell'elevato il massimo dello spazio, tornava alla forma più infantile di architettura, quale è la piramide, che col massimo di costruzione racchiude il minimo di spazio. Si comprende come l'esempio sia rimasto senza seguito.

Fig. 409. - «SATURNIA TELLUS» — DALL'ARA PACIS IN ROMA — *GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.*

Nel 9 a. Cr. fu consacrata ad Augusto nel Campo Marzio l'Ara Pacis Augustae che il Senato nel 13 a. Cr. gli aveva votato per il suo ritorno dopo le prospere imprese di Spagna e di Gallia (*Mon. Anc.* II 37). Il monumento trovavasi sulla sinistra della via Lata (moderno corso Umberto I) e gli avanzi della sua decorazione sono tornati alla luce sotto l'antico palazzo Fiano. L'altare era racchiuso in un recinto rettangolare (10,65 × 11,62). Due porte si aprivano nei due lati più lunghi ad oriente e ad occidente. Le mura del recinto, alte circa m. 6, all'interno erano decorate a rilievo con festoni appesi a bucrani. All'esterno il fregio era figurato e continuo: sui due lati minori, mentre sui due lati più lunghi a fianco delle porte v'erano quattro riquadri con soggetti allegorici o tratti dalla leggenda. Appunto a sinistra della porta ad oriente deve ricollocarsi questo rilievo. In esso si ha la personificazione della Tellus (Hor. *Carm. saec.* 29-32), ma non della Tellus in generale bensì della Saturnia Tellus, feconda di biade, di greggi e di uomini quale allora la cantava Vergilio (*Georg.* II 136 ss.) e quale ancora la glorificava più tardi Plinio (III 39 ss.) chiamandola «Italia diis sacra». Essa è seduta sulla roccia tra le due personificazioni dell'acqua marina e dell'acqua terrestre dei fiumi e dei laghi che le danno l'ubertà e la ricchezza. L'una è rappresentata dalla Nereide sul pistrice emergente dai flutti, l'altra dalla Ninfa sul cigno che si leva a volo in mezzo al canneto palustre. E la Saturnia Tellus, figurata in aspetto di giovane donna, ha nei due fanciulletti, negli animali del gregge, nelle spighe e nelle frutta i simboli della sua fecondità. Bene ad essa poteva fare riscontro nell'altro riquadro la figura di Roma, come Roma e Italia sono riunite nell'invocazione di Orazio ad Augusto (*Carm.* IV 14, 43 s.) «O tutela praesens Italiae dominaeque Romae». Lungh. 2,48.

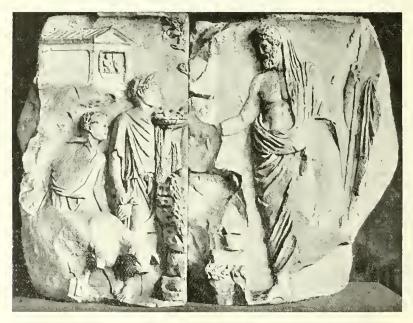



Fig. 410. - «ENEA SACRIFICA AI PENATI» — DALL'ARA PACIS IN ROMA — *MUS. DELLE TERME, ROMA.*

I due riquadri del lato occidentale presentavano invece soggetti attinti alla più antica leggenda latina. Nel riquadro di sinistra si congettura che vi fossero i Gemelli allattati dalla Lupa sotto il fico Ruminale (fig. 368) in presenza di Marte e di Faustolo, che cioè fosse così fatto richiamo all'origine di Roma. Nel riquadro di destra era rappresentato Enea in Italia. Egli è disceso sul lido di Laurento, là dove, secondo il vaticinio di Eleno, ha trovato la scrofa con i trenta nati (*Aen.* III 383 ss.) ed ora compie il sacrificio ai Penati, agli dei famigliari che ha portato da Troia. Con anticipazione sugli avvenimenti i Penati già hanno ricevuto il dono del loro tempio e appaiono nel vano della porta di esso. Enea in vestito greco ma, secondo il costume romano, col capo coperto dal manto compie la libazione sul rustico altare roccioso mentre un camillo (fig. 344) regge la patera delle offerte e la brocchetta, e un altro conduce la scrofa, per il sacrificio rituale. Dietro Enea v'erano il fido Acate e forse il piccolo Iulo. Lungh. 1,90.

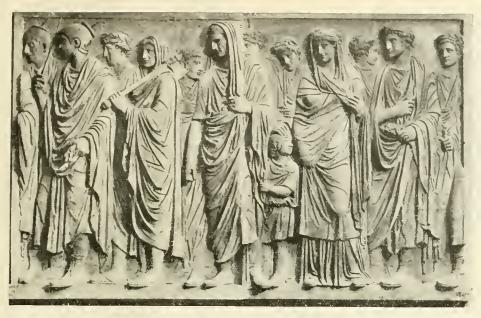



Fig 411. - I SACERDOTI E LA FAMIGLIA IMPERIALE — DALL'ARA PACIS IN ROMA. — *GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.*

Nei due lati più corti del recinto dell'Ara il fregio esterno presentava la cerimonia del giorno e dell'anno in cui essa era stata votata dal Senato in onore di Augusto, cioè quella del 4 luglio del 13 a. Cr. Aderente alla realtà, come lo era del resto tutta la sua civiltà, l'arte di Roma non rappresenta, come aveva fatto l'arte greca nel fregio panatenaico del Partenone (fig. 127), un corteo ideale fuori del tempo, ma registra una pagina della sua storia. Non vi era qui una sfilata di persone in movimento ma il fermo aggrupparsi di esse per assistere al sacrificio. Nessuna delle figure infatti è in atto di marciare. Nel lato meridionale v'erano i sacerdoti, Augusto e i membri della sua famiglia, nel lato settentrionale v'erano i sacerdoti, i magistrati e i senatori. Tutti e due i gruppi erano rivolti ad occidente cioè verso il punto dove era compiuto il sacrificio. Nelle prime due lastre molto frammentarie del lato di sud si riconoscono dei littori con i fasci, Augusto e due sacerdoti. In quella qui riprodotta vi sono a sinistra altri due sacerdoti contraddistinti dalla caratteristica berretta (galerus) sormontata dal bastoncello di olivo (apex). Ed uno di essi ha nella sinistra un'altra insegna sacerdotale, il commetaculum, la verga con cui allontanava il popolo al suo passaggio. Con significato troppo restrittivo in questo gruppo sacerdotale si sono voluti vedere solo i Flamines. Completa il gruppo un giovane che porta sulla spalla la secespita, cioè l'ascia per il sacrificio. Da questo punto comincia la famiglia di Augusto: le due figure col capo coperto dal manto sono Agrippa (fig. 424) e Giulia sua moglie e figlia di Augusto. Agrippa era morto nel 12 a. Cr. cioè prima della consacrazione dell'ara. Alla toga di Agrippa si tiene stretto il figlioletto Lucio Cesare che ha il vestito del camillo (fig. 344). Nell'uomo togato e coronato presso Giulia si riconosce Tiberio che divenne suo sposo dopo la morte di Agrippa. Nella lastra seguente, qui non riprodotta, vi sono tra altre figure incerte Druso maggiore, fratello di Tiberio, la moglie Antonia e il piccolo Germanico. Lungh. 1,55.

Fig. 412. - I SACERDOTI, I MAGISTRATI E I SENATORI — DALL'ARA PACIS IN ROMA — *MUS. VATICANO, ROMA.*

È una delle quattro lastre conservate del fregio settentrionale. I personaggi in esso rappresentati dovevano far fronte a quelli dell'altro fregio. Accompagnano forse il pretore le due prime figure che sono di littori. Ma vi sono anche dei sacerdoti come mostra qui e in un'altra lastra la presenza di camilli. L'eccessivo restauro delle teste impedisce qualsiasi identificazione dei personaggi. Anche qui un richiamo alla realtà è dato dalla presenza dei fanciulletti, ma in ispecie da questo affollamento tutto romano della gente togata. Le figure dell'Ara Pacis riempiono così fittamente lo sfondo del rilievo, che si sente in esse l'aderenza tra persona e persona, e tanta è la ricchezza delle pieghe che più vivo ne è il risalto del solo volto e delle sole mani nude su questa parete impenetrabile di toghe, di tuniche e di manti. Lungh. 2,29.

Fig. 413. - TRIONFO DI TIBERIO PER LE VITTORIE SUI PANNONII
MUS. NAZIONALE, VIENNA.

Questo cammeo, noto sotto il nome di «Gemma Augustea» è uno dei più bei prodotti della glittica antica, cioè dell'arte di intagliare pietre dure. È una sardonice a due strati (alt. 0,187 largh. 0,223) e di essi lo scuro è stato lasciato per il fondo, il bianco ha servito per il rilievo delle figure. La scena è divisa in due campi. In quello superiore Roma ed Augusto seggono sullo stesso ampio trono: Roma è armata, Augusto si appoggia con la sinistra allo scettro. Attorno a lui l'artista ha accumulato i segni che frequentemente nelle monete fanno allusione al suo titolo di Augusto. Presso il trono sta l'aquila, simbolo di Giove, nel cui tempio si faceva il sacrificio agli idi di gennaio (Ov. *Fasti*, I 587 ss.) per la ricorrenza del giorno in cui Ottaviano aveva restituito al Senato e al Popolo romano il governo della repubblica e ne aveva ottenuto in ricompensa, tre giorni dopo (16 gennaio del 27 a Cr.), il titolo di Augustus (*Mon. Anc.* 34). Egli era divenuto così nel nome pari al sommo Giove. E alla sacra significazione di questo titolo fa richiamo il lituo che egli tiene nella destra, cioè il bastone ricurvo di origine etrusca che era insegna sacerdotale degli Auguri: Augustus va con Augurium (Ov. *Fasti* I 609 ss., Svet. *Div. Aug.* 7). Nell'alto v'è il segno del capricorno, della costellazione sotto cui egli era nato (23 settembre 63 a. Cr.) e che spesso nelle monete è associato al nome di Augusto. Di dietro a lui da un gruppo di tre figure di cui una, contraddistinta dal corno dell'abbondanza e accompagnata da due fanciulletti, è la Tellus e l'altra, in aspetto di uomo barbato, è forse il Caelus, si leva una donna velata e con corona turrita per porgli in testa quella corona civica di quercia che gli era stata donata insieme al titolo di Augusto. Sull'esempio della figura che corona Omero nel rilievo della sua Apoteosi (fig. 246) si è voluto riconoscervi l'Oikoumene, cioè la terra abitata, ma più probabile è che, appunto per questo suo atto del dono della corona civica che, come diceva la formula, Augusto ottenne «ob civis servatos», essa sia personificazione più limitata e più precisa, cioè rappresenti la comunità della cittadinanza romana. Infine è da domandarsi se lo scudo su cui Augusto poggia i piedi non stia a ricordare quel clipeo d'oro che «virtutis, clementiae, iustitiae, pietatis causa» fu deposto in suo onore nella Curia Giulia nella stessa ricorrenza. Nella sinistra della scena da una quadriga guidata dalla Vittoria scende un uomo togato, incoronato di lauro e con scettro nella destra. Presso i cavalli sta un giovane armato di corazza. Vi si è riconosciuto un episodio ricordato da Svetonio (*Tib.* 20): allorquando nel 12 d. Cr. Tiberio celebrò il trionfo per le vittorie sui Pannonî, prima di piegare verso il Campidoglio scese dal carro e si gettò alle ginocchia di Augusto. E il giovane in vestito militare è Germanico, il figlio di suo fratello Druso, che aveva combattuto con lui in Germania nell'11 d. Cr. Nel campo inferiore due ufficiali romani insieme a due aiutanti sono intenti ad alzare un trofeo mentre a terra sono già seduti due prigionieri barbari, un uomo e una donna, ed altri due barbari simili sono trascinati verso il trofeo da due guerrieri il cui costume, particolarmente il cappello a larghe falde di uno di essi, la kausia macedonica, li fa riconoscere appartenenti alle truppe tracie ausiliarie dei Romani in questa guerra. E Pannonî sembrano al costume questi barbari. Innegabili sono il carattere augusteo nell'arte della gemma e la sua grande affinità per i volti delle figure con i rilievi dell'Ara Pacis (fig. 409-410). Ma quel persistente tratto di finezza ellenica nelle forme che si trova qui come nell'Ara Pacis è sopraffatto dalla concezione puramente romana della scena. Si è attribuito questo cammeo al famoso intagliatore Dioskourides che aveva fissato con straordinaria simiglianza il ritratto di Augusto in una gemma che servì come sigillo di stato anche agli imperatori posteriori (Plin. XXXVII 8, Svet. *Div. Aug.* 50). 12-37 d. Cr.

Non più Augusto, come nella gemma di Vienna, siede in trono, ma Tiberio e accanto a lui non v'è più la dea Roma, ma sua madre Livia. L'imperatore, coronato di lauro ed appoggiato allo scettro, ha nella destra il lituo dell'augure ed è identificato con Giove giacchè sulla sue ginocchia è distesa l'egida squamosa. Livia, egualmente coronata di lauro, tiene nella destra delle spighe e dei papaveri, è cioè identificata con Cerere. Dinanzi a loro sta un giovane guerriero ed è in atto di premersi l'elmo sul capo come se or ora avesse finito di armarsi. Si riconosce in lui Germanico figlio di Druso maggiore e nipote di Tiberio. Egli aveva ottenuto nel 17 d. Cr. il trionfo per le vittorie di Germania e fu inviato nell'anno seguente in Oriente, ma non doveva farne più ritorno perchè morì nel 19 in Antiochia. La donna coronata, che lo guarda amorevolmente, è stata identificata per sua madre Antonia. E il fanciulletto in armi accanto a lui si vuole che sia Caligola: nato nel 12 d. Cr. ed allevato al campo in Germania tra i soldati, che per le sue scarpe militari gli avevano affibbiato il nomignolo di Caligola, egli accompagnò il padre in Oriente. La donna seduta accanto al fanciullo e presso Germanico dovrebbe quindi essere la relativa madre e sposa Agrippina maggiore, ma il tipo non romano della testa, lo scudo a cui sembra che si appoggi, e il rotolo che tiene nella sinistra hanno fatto pensare piuttosto ad una figura ideale, a Clio, alla Musa che registra le imprese vittoriose di Germanico. Dietro a Livia e a Tiberio, il guerriero che porta un trofeo e addita verso l'alto si ritiene che sia Druso minore il figlio di Tiberio, e la donna seduta accanto sarebbe quindi sua moglie Claudia Livilla. Ma non la sola famiglia vivente di Germanico si aduna intorno a lui alla sua partenza: dall'alto vegliano gli spiriti magni di essa già passati nella gloria dell'immortalità. Velato, coronato e con scettro sta nel mezzo Augusto: egli è portato per l'aere da Iulo, il figlio di Enea, il capostipite della stirpe. E come simbolo della gloria raggiunta da essa Iulo tiene tra le mani il globo. Da destra un Amorino, simbolo anch'esso della stirpe giulia, conduce alla briglia verso Augusto un cavallo alato montato dal nipote prediletto di lui, Marcello, morto nel 23 a. Cr. mentre dalla sinistra si fa incontro, librandosi per l'aria, un guerriero che si sorregge allo scudo, e che si vuole sia il padre di Germanico, Druso maggiore, fratello di Tiberio, morto nel 9 a. Cr. in Germania nel fulgore dei suoi trionfi militari. Al disotto di questa superba accolta imperiale in cielo e in terra, stanno avviliti i barbari prigionieri che attestano delle fortunate imprese passate e future di Germanico. In pittoresca mescolanza seduti e distesi sono aggruppati infatti Germani e Orientali. Ma che l'impresa in cui Germanico si accinge sia quella di Oriente, sembra particolarmente indicarlo la figura di Orientale, seduto a terra in espressione dolente presso Livia, personificazione forse di tutta la regione. Questa sardonice a cinque strati (alt. 0,31, largh. 0,265) non presenta certo la finezza di lavorazione del cammeo di Vienna e forse anche le brevi macchie degli strati superiori, per quanto siano state abilmente adoperate dall'artista per effetti di chiaroscuro nelle figure, e nelle loro vesti, armi ed ornamenti, turbano la limpidezza della composizione. Ma anche qui troviamo lo stesso spirito romano nella concezione della scena e la stessa glorificazione dell'idea imperiale, del dominio di Roma sul barbaro. 19-37 d. Cr.

Fig. 414. - PARTENZA DI GERMANICO PER L'ORIENTE DOPO IL TRIONFO PER LE VITTORIE DI GERMANIA.
CAB. DES MEDAILLES, PARIGI.

Insieme ad altri centosette pezzi di argenteria queste due coppe sono state trovate in una villa suburbana di Pompei in località Boscoreale. Il 24 Agosto del 79 d. Cr. l'eruzione del Vesuvio depose la sua coltre funebre di lava, di lapillo e di cenere sulle due fiorenti città di Ercolano e di Pompei e sulle campagne vicine, ed uno degli abitatori della villa aveva creduto di poter sfuggire alla morte incombente rifugiandosi in un tinello sotterraneo della villa stessa dove l'aria chiusa e ancor fresca gli dava la fallace illusione di

Fig. 415. - AUGUSTO RICEVE L'OMAGGIO DI BARBARI SOTTOMESSI — COPPA D'ARGENTO DA BOSCOREALE — *COLL. DE ROTHSCHILD, PARIGI.*

potersi sottrarre al calore soffocante dell'eruzione. E in salvo accanto a sè aveva deposto oltre a dei gioielli e a delle monete d'oro tutta l'argenteria della casa. Ma la morte inesorabile lo colse egualmente per asfissia nella sua prigione murata, giacchè non valse a salvarlo in mezzo a tanta ricchezza d'oggetti preziosi la povera ciotola di argilla ripiena di acqua che egli aveva portato con sè per inumidirsi le labbra riarse dal calore crescente. Presso di lui, che era caduto in ginocchio e con la faccia contro terra, fu ritrovato il suo tesoro negli scavi del 1895. Esso costituisce ora uno dei maggiori ornamenti del Museo del Louvre e della collezione de Rothschild. Tra queste argenterie che appartengono all'arte decorativa di stile greco-romano (fig. 346-347) meritano particolare menzione una patera ornata nel mezzo, tra simboli di varie divinità, dal busto dell'Africa coperta dalla pelle di elefante, una patera con il ritratto del capo della famiglia, a cui faceva riscontro una simile con il ritratto di sua moglie, due oinochoai con Vittorie sacrificanti dinanzi all'altare e all'idolo di Athena, due tazze con il piccolo Dioniso e Amorini che cavalcano una pantera, un asino, un elefante, un leone (confr. fig. 351), due bicchieri ornati con scene di scheletri, tra cui le iscrizioni aggiunte vogliono far riconoscere Sofocle, Zenone ed Epicuro, Euripide, Menandro ed Archiloco ed altri poeti e filosofi ed infine numerosi altri vasi ed oggetti con figure di animali o decorazioni di piante e fiori. Ma quelle che noi qui più interessano sono due coppe, con scene romane, che stanno a dimostrare come anche in quest'arte decorativa destinata all'abbellimento della tavola si fosse aperta il suo varco la glorificazione di Roma e dell'imperatore. La prima nel lato qui non riprodotto presenta Augusto col globo in mano in aspetto di signore e pacificatore del mondo, cioè tra Roma, il Genio del Popolo Romano, la Virtus che gli presenta una Vittoria, e Marte che gli conduce le Province vinte. Nell'altro lato Augusto è in atto di ricevere l'omaggio di barbari sottomessi. L'imperatore è assiso su un sedile pieghevole (sella castrensis) alzato sopra un podio e tiene nella sinistra un rotolo. Intorno a lui stanno sei littori armati di fasci con scure e qualcuno ha anche il commetaculum, la bacchetta per allontanare la folla (fig. 411). Completano il seguito imperiale due guerrieri, forse ufficiali della guardia pretoriana. Un altro ufficiale conduce il gruppo dei barbari ai piedi dell'imperatore. Uno si è inginocchiato e presenta un fanciulletto supplicante, un altro dietro a lui egualmente si curva e sospinge un altro bambino, un terzo porta il figliolo a cavalcioni sulle spalle. Altri due barbari completano il gruppo. Il gesto della destra di Augusto verso di essi è gesto di clemenza: certo avranno salva la vita, non inutilmente infatti tanti fanciulli innocenti sono stati portati ai piedi dell'imperatore. Il tipo etnico dei barbari e il loro costume di pelli fanno riconoscervi con la maggiore probabilità dei Germani o dei Pannoni. L'altra tazza presenta due momenti di un trionfo, la sfilata del corteo e il sacrificio del toro. Nel lato qui riprodotto, sul carro trionfale v'è Tiberio. Secondo il rito egli ha nella sinistra lo scettro sormontato dall'aquila (scipio) e nella destra un ramo di alloro. Dietro a lui uno schiavo pubblico gli sorregge sul capo la corona d'oro di Giove Capitolino di cui il peso era troppo grave perchè il trionfatore potesse portarla lui stesso in testa. Seguivano il carro altri schiavi pubblici con corone e rami di alloro, lo precedeva invece il gruppo dei vittimarî che conducevano il toro per il sacrificio, e nel lato qui non riprodotto il sacrificio a Giove Capitolino è compiuto dinanzi al suo tempio. Si ritiene che le due tazze si facciano riscontro e che si riferiscano ad avvenimenti determinati. Nella prima il duce che conduce ad Augusto barbari sottomessi sarebbe Druso: registrerebbe quindi i successi del giovane generale nella campagna contro i Germani (13-9 a. Cr.). La seconda presenterebbe in due scene distinte la processione di Tiberio al Campidoglio per il consolato ottenuto la prima volta nel 13 a. Cr. e la «nuncupatio votorum» cioè il giuramento ed il voto che secondo l'obbligo spettante ai generali che partivano per la guerra egli dovette pronunciare in Campidoglio nel 12 a. Cr. quando fu inviato contro i Pannonî. Ma le scene di questa tazza sono due momenti successivi di uno stesso avvenimento, e per quanto manchino nella sintetica rappresentazione alcuni elementi caratteristici dell'apparato del trionfo, si tratta certo di un corteo trionfale e non di un corteo consolare. Qualora quindi nel trionfatore sia stato giustamente riconosciuto Tiberio l'avvenimento qui rappresentato dovrebbe essere il medesimo della gemma Augustea (fig. 413) cioè il suo trionfo per la vittoria sui Pannonî (12 d. Cr.). E se l'altra coppa non va disgiunta da questa, Augusto come nella gemma Augustea assiste qui al suo trionfo ricevendo l'omaggio dei popoli vinti: il giovane generale che glie li presenta anzichè Druso sarebbe il figlio di questi, Germanico. Non è da escludere del resto che questo avvenimento storico, fissato forse in una grande opera monumentale, sia stato spogliato dei suoi elementi particolari per essere adattato al breve spazio delle coppe e che l'artista di esse ne abbia tratto quattro motivi caratteristici dell'arte imperiale romana che si ritrovano in numerosi altri monumenti: il trionfo, il sacrificio, l'omaggio reso dai barbari vinti, la glorificazione dell'imperatore. 12-37 d. Cr. Alt. 0,10.

Fig. 416. - TRIONFO DI TIBERIO — COPPA D'ARGENTO DA BOSCOREALE — *COLL. DE ROTHSCHILD, PARIGI.*

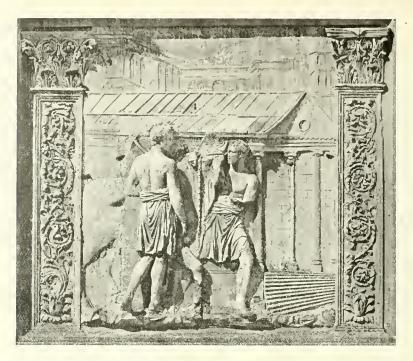



Fig. 417. - IL TORO È CONDOTTO AL SACRIFICIO — DA UN MONUMENTO ONORARIO — *VILLA MEDICI, ROMA.*

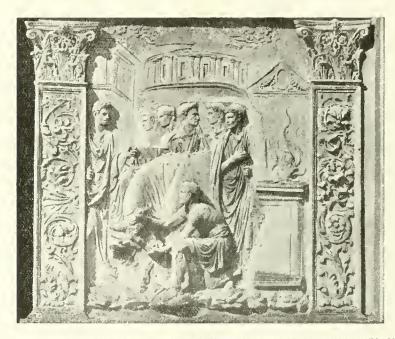



Fig. 418. - IL SACRIFICIO DEL TORO — DA UN MONUMENTO ONORARIO — *VILLA MEDICI, ROMA.*

Moderne sono l'inquadratura dei rilievi tra i pilastri corinzî e l'aggiunta degli edifici nel fondo, all'infuori di una parte del tempio in quello superiore. Appaiono qui due momenti successivi di uno di quei soggetti dell'arte imperiale romana che l'accompagnarono in tutto il suo sviluppo, cioè del sacrificio compiuto nel culto dello stato. Da un monumento imperiale infatti provengono i due rilievi. Nell'uno un vittimario conduce il toro e accanto, armato di ascia, sta il popa cioè il macellatore. Secondo il costume richiesto dal loro ufficio hanno il dorso nudo e portano solo avvolta intorno alla vita una stoffa (limus) che forma come una breve vesticciola. L'animale è ornato per il sacrificio: dei cordoni di lana (infulae) scendono ai lati della testa e una guarnizione triangolare a palmetta è collocata tra le corna. La scena si svolge a lato di un tempio. Nel secondo rilievo il toro è stato afferrato da un vittimario in ginocchio per il corno sinistro e per il muso: egli lo teneva così fermo perchè il popa, che doveva trovarsi alla sinistra, vibrasse il colpo d'ascia nel mezzo della cervice. Presso il vittimario sta un uomo togato che tiene in mano un doppio flauto: era questa la musica di rito. E dietro al toro sporgono delle figure di littori. In un altro frammento appartenente al medesimo complesso è stato riconosciuto l'imperatore Claudio e quindi si ritiene che i rilievi provengano da un edificio da lui innalzato. Per altro è solo una congettura che fosse l'Ara Pietatis Augustae dedicata nel 43-44 d. Cr. perchè della sua forma e della sua decorazione nulla sappiamo Ritroviamo in questi rilievi i caratteri essenziali dell'arte dell'Ara Pacis, cioè una tradizione ancora non superata di forme greche, ma asservite ad un soggetto puramente romano. Per altro sulla via della realtà romana è fatto un passo ulteriore, giacchè, mentre nel fregio dell'Ara Pacis l'elemento dominatore è ancora l'uomo e non v'è la rappresentazione dell'ambiente in cui la scena si svolge, in questi rilievi di età claudia alle figure umane sono dati come sfondi dei prospetti di templi. Tuttavia qui come nell'Ara Pacis e come in generale in tutto il rilievo greco le figure giungevano ancora sino all'orlo superiore della lastra e così, con assenza di prospettiva, gli uomini erano fatti alti quanto i templi. Alt. 1,42.

Fig. 419. - BIREME DA GUERRA — DA UN MONUMENTO ONORARIO — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Dal tempio della Fortuna Primigenia a Praeneste (fig. 382) proviene questo blocco angolare di un fregio appartenente forse a un monumento onorario. Alla sinistra del lato qui riprodotto vi sono avanzi delle figure di due cavalieri: si trattava là di una scena di battaglia terrestre. Ad essa si accompagnava una battaglia navale, giacchè questa infatti è una bireme da guerra e sull'orlo destro rimane l'avanzo dello sperone di una seconda nave. Si vuole anzi che sia una liburna, cioè quella leggiera e rapida nave da battaglia di cui l'invenzione era dovuta ai pirati liburni di Illiria. Da essi ne appresero la conoscenza i Romani e furono le navi che assicurarono la vittoria di Azio ad Augusto (31 a. Cr.), giacchè distrussero facilmente le pesanti e tarde navi greche della flotta di Antonio e Cleopatra La nave è qui riprodotta in tutti i suoi elementi caratteristici, nelle robuste fasciature che dallo scafo convergono verso lo sperone (embolon), nell'alta e ricurva forma della prua (akrostolion), nel duplice ordine di remi, nella protezione dei bordi con scudi circolari, nella torre di vedetta e di comando. E minuziosamente è resa anche la decorazione: un coccodrillo a rilievo al disopra dello sperone è l'insegna della nave, un busto femminile sporge dall'orecchio di prua (epotis) fornito dell'anello per l'ammarraggio, un Gorgoneion, e una testa maschile ornano l'acrostolion. Un gruppo di classiarii, armati di scudi, è radunato sul ponte e due sono alla guardia sul bordo della nave. Si è pensato che il rilievo appartenga ad un monumento commemorativo per la vittoria di Augusto ad Azio, ma la battaglia equestre dell'altro lato mostra che si trattava forse di un più vasto complesso di scene di guerra. Il restauro di gran parte delle figure impedisce una sicura datazione su elementi stilistici. Ma nella scelta del soggetto e nella sua trattazione si riconosce le spirito realistico dell'arte romana. Lungh. 1,20. Seconda metà del I sec. a. Cr.

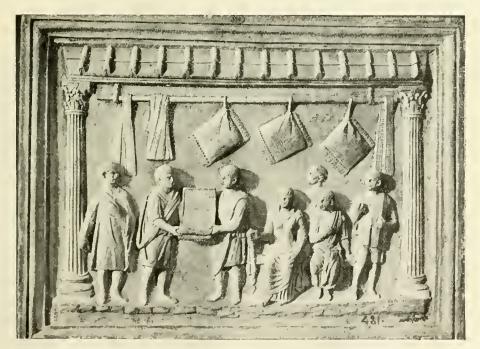



Fig. 420. - NEGOZIO DI RICAMI — INSEGNA DI BOTTEGA — *GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.*

Ancor più se discende dal grande monumento onorario di stato al monumento privato l'immaginazione romana non spazia in una sfera ideale, ma rimane aderente alle cose della terra e della vita giornaliera. Questo rilievo era insegna di una bottega: l'artista vi ha reso la scena che doveva svolgersi le mille volte nel suo interno. L'edificio è una vasta edicola a colonne corinzie con tetto spiovente ad embrici e tegole. Da una stanga del soffitto pendono cuscini frangiati e fasce ricamate. Agli avventori seduti, un uomo e una donna, il proprietario e un commesso mostrano un cuscino in una cassetta aperta. Anche le altre due figure all'estremità della scena sembrano dei commessi mentre quella in piedi dietro agli acquirenti ha l'aria di una loro fantesca. Lungh. 0,78. Primi decenni del I sec. d. Cr.

Fig. 421. - CONIUGI ROMANI — GRUPPO FUNERARIO — *MUS. VATICANO, ROMA.*

L'ammaestramento per il ritratto venne all'arte romana dall'etrusca (confr. fig. 336) ma esso trovò favorevole condizione di sviluppo nell'uso e nel diritto delle famiglie patrizie di conservare nell'atrio della casa le «imagines maiorum» in cera. Di qui poi nacquero il ritratto funerario, collocato sulla tomba, e il ritratto onorario, innalzato in luogo pubblico. E l'uso del ritratto non ebbe più limiti durante l'impero. Potevasi osservare al tempo di Teodorico che Roma conteneva più statue che abitanti: e tra esse certo il maggior numero era rappresentato da queste statue ritratti. Delle immagini funerarie abbiamo qui uno dei più belli esemplari. Ed è nello stesso tempo espressiva immagine della famiglia romana. L'uomo indossa tunica e toga e stringe l'orlo della toga con la sinistra ornata al mignolo dell'anello sigillare. Sulla sua spalla la moglie appoggia la mano come per indicare che è a lui affidata, e perchè appaia ancora più stretto questo legame del loro affetto che vuol durare oltre la morte, si danno la destra, ripetono cioè il gesto rituale delle nozze, la «dextrarum junctio». E di pura razza romana appaiono nel loro aspetto i due coniugi. L'uomo ha capelli corti e volto raso, alta fronte solcata di rughe, larghe orecchie, occhi piccoli e aggrottati, bocca ampia e labbra serrate: tutti i suoi tratti non si compongono in una nobiltà ideale di forme, ma in una severa espressione che pare simboleggi l'integrità, la fermezza, la dignità del carattere romano. Sua moglie appare più giovane di lui solo perchè la più calma attività della vita domestica e la minore preoccupazione di pensieri logoranti non hano smagrito e scavato il suo liscio volto femmineo, ma anch'esso porta il segno del costume e del sangue romano nella modesta acconciatura dei capelli tirati e aderenti e nella mite, sottomessa espressione dei piccoli occhi e della piccola bocca. Vecchia coppia adunque che nell'età augustea serbava l'immagine dell'austera famiglia d'incorrotta tradizione repubblicana. Alt. 0,68. Primi decenni del I sec. d. Cr.

Fig. 422 - PAQUIO PROCULO E SUA MOGLIE — PITTURA PARIETALE DA POMPEI — *MUS. NAZIONALE, NAPOLI.*

Lo schema del raggruppamento è conservato, ma questa seconda coppia non personifica più la semplicità austera della famiglia romana. Paquio Proculo, fornaio di Pompei, salito per fino alla carica di duumviro della città, non ha nè la finezza dei tratti nè il segno del carattere. È un bruno meridionale di razza osca, e al pari di sua moglie ha tutta l'espressione del volto concentrata nei neri occhi che si indovinano mobilissimi sotto le folte sopracciglia. E si è messo in posa dinanzi allo spettatore, nella posa dell'arricchito che vuole apparire di più elevata condizione: ha assunto egli stesso ed ha fatto assumere a sua moglie gli emblemi dell'intellettualità. Egli stringe infatti nella destra un rotolo di scrittura e la donna appoggia alle labbra lo stilo come se, concentrata, stesse pensando a ciò che deve scrivere nel dittico aperto che tiene nell'altra mano. Alt. 0,58. 63-79 d. Cr.

Fig. 423. - GIULIO CESARE (102 - 44 a. Cr.) — *MUS. NAZIONALE, NAPOLI.*

A detta di Svetonio (*Div. Jul.* 45) Cesare era di alta statura, di colore pallido, di membra ben fatte, ed aveva bocca piuttosto grande ed occhi neri e vivaci. Ma con questo sembrano in contrasto la notizia di Plutarco (*Caes.* 17) che Cesare fosse di magra costituzione e le immagini sulle monete che accentuano di lui la sottigliezza del collo e le guance dimagrite. Tuttavia un particolare narrato da Svetonio può essere indice di riconoscimento per i suoi ritratti: Cesare mal sopportava la deformità della calvizie sapendo quanto essa si prestasse ai frizzi dei suoi denigratori, per questo soleva riportare i capelli dal vertice in avanti per celarla, e di tutti gli onori a lui decretati dal Senato e dal popolo, nessuno egli gradì maggiormente che quello di poter sempre portare la corona d'alloro. Questa particolare disposizione dei capelli, la magrezza delle guance ed il confronto con altre teste di più sicura attribuzione hanno fatto riconoscere in questa la sua immagine. La nostra fantasia rimane certo delusa perchè vorremmo il suo volto più chiaro specchio della grandezza della sua vita come capitano e come uomo di stato, ma pure nella larga ossatura del cranio, nella robusta mascella, nella fronte corrugata, negli occhi severi crediamo di poter riconoscere quella tenace volontà di carattere, e quella saldezza di pensiero per cui dominò avvenimenti ed uomini. Alt. 0,95. Prima metà del I secolo d. Cr.

Fig. 424. - MARCO AGRIPPA (62 - 12 a. Cr.) — *MUS. CAPITOLINO, ROMA.*

M. Vipsanio Agrippa fu il consigliere e il grande generale di Augusto: a lui questi doveva la vittoria di Azio. E ne fu anche il genero giacchè ne sposò la figlia Giulia. La morte lo colse in piena maturità al ritorno dalla guerra contro i Pannoni. Plinio (XXXV 26) lo dice « vir rusticitati propior quam deliciis ». Ma Agrippa era soprattutto un carattere leale e fedele, in cui la bontà era disposata alla fierezza. Le immagini di lui sulle monete accentuano accanto alla forma quadrata della testa e all'ampiezza del collo la linea diritta del suo sopracciglio e l'ombra profonda raccolta nel cavo degli occhi. E per quanto vi sia qualche dubbio sull'identificazione, questa è la testa che meglio corrisponde alle immagini delle monete e a ciò che noi sappiamo del carattere di lui. Opportuno è anche il confronto con l'Agrippa dell'Ara Pacis (fig. 411). Del resto lo stile e la colossalità sono altri elementi che inducono a cercarne il soggetto tra i grandi uomini della cerchia di Augusto. E tutto in essa, dalla torsione del collo alla fronte corrugata, dai solchi facciali alle orbite incavate, contribuisce all'insieme dell'espressione che è di una cupa severità. Vien fatto di ricordare che Plinio adopera per lui la parola « torvitas » a proposito delle sue invettive contro il lusso privato. E non si può immaginare carattere più contrastante a quello della bella e frivola Giulia. Alt 0,96. Ultimi anni del I sec. a. Cr.

Fig. 425. - AUGUSTO IMPERATORE (63 a. Cr.-14 d. Cr.) — *MUS. VATICANO, ROMA.*

La statua è tornata alla luce nella celebre villa di Livia «ad gallinas albas» sulla via Flaminia in località detta ora «Primaporta». Augusto è qui in veste di imperatore e nell'atto dell'allocuzione ai soldati. Invece dello scettro doveva avere originalmente la lancia. Al disopra della tunica ha una corazza di metallo istoriata, e avvolto intorno alle cosce e riportato sul braccio sinistro ha il mantello militare, il sagum. Nuda è la testa e nudi sono i piedi perchè la figura è concepita in aspetto eroico. E che l'artista abbia voluto accumulare in essa tratti ideali e significazioni simboliche lo dice l'Amorino cavalcante il delfino che gli ha collocato a lato: l'uno è l'emblema della gente Giulia che derivava la sua origine da Venere Genetrice (fig. 143), e l'altro può far richiamo al più grande avvenimento della vita di Augusto, quello che gli assicurò il principato, la vittoria navale di Azio. Il medesimo gruppo ritorna infatti su una sua moneta. Nella statua tutto è romano per il gesto, per il panneggiamento, per il realismo del volto che rende senza adulazione la larga ossatura del cranio e la magrezza affilata delle guance e del mento, ma soprattutto per la figurazione della corazza. Accessorie sono le due figure di Sfingi che ornano gli spallacci e che al più possono ricordare il primo sugello adoperato da Augusto (Svet *Div. Aug.* 50), ma essenziali e legate in una sola composizione sono tutte le altre. In alto il Caelus, velificando il manto al disopra del suo capo, segna l'arco della volta celeste: la percorre da sinistra il Sole col suo carro preceduto da Fosforo, la stella mattutina, armata di fiaccola e dall'Aurora che versa rugiada da una brocchetta. In basso distesa è la Tellus col cornucopia e con i due bambini (fig. 413). Al disopra di essa a sinistra vi è Apollo con la cetra e sul Grifo, e a destra v'è Diana con la faretra e sul cervo. Si è pensato che i due numi siano stati qui rappresentati perchè prediletti da Augusto il quale ad essi nel 17 a. Cr. assegnò un posto preminente nei ludi secolari. Ma più probabile è che, come nelle monete di Augusto, Diana stia a ricordare la vittoria navale riportata nel 36 a. Cr. da Agrippa su Sesto Pompeo a Mylae di Sicilia presso l'Artemision, e che Apollo stia a ricordare la vittoria navale di Azio riportata nel 31 a. Cr su Antonio. Un poco più in alto a destra e a sinistra sedute e in atto dolente stanno le personificazioni delle province domate e pacificate, la Gallia e la Hispania. Valerio Messalla infatti nel 27 a. Cr. aveva sedato l'insurrezione degli Aquitani, e Marco Agrippa nel 21 a. Cr. aveva posto fine alla ribellione dei Celtiberi. E nel centro della corazza un barbaro orientale è in atto di alzare un'insegna legionaria prima di consegnarla ad un ufficiale romano. Ricorda questo uno dei maggiori successi della politica di Augusto, la restituzione compiuta nel 20 a. Cr. dai Parti delle insegne che avevano tolto a Crasso nella battaglia di Carre (53 a. Cr). Nell'ufficiale devesi riconoscere, come nelle monete che glorificano l'avvenimento, il Marte romano. Così nella mente dell'artista ideatore tra cielo e terra raggia la gloria di Augusto; ogni figura è una vittoria e segna un passo verso il suo principato e verso l'impero romano. Dato il posto d'onore riservato alla scena delle insegne restituite dai Parti si deve credere che la statua sia stata creata poco dopo: con questo va d'accordo l'età di Augusto che appare rappresentato nella sua maturità. Alt. 2,04. 20-10 a. Cr.

Emaciato e invecchiato egli appare invece in questa statua. Non è più l'imperatore nelle armi della sua gloria militare, ma è il pontefice massimo paludato nella toga civile. Si può anche pensare che sia stato concepito come Genius Generis (fig. 343), cioè come protettore della sua stirpe e della stirpe del popolo romano. Nella destra aveva la patera per la libazione e nella sinistra poteva avere un'insegna sacerdotale, forse il lituo (fig. 413) o il cofanetto dell'incenso, l'acerra. L'arte romana che nella trattazione del nudo non può competere con l'arte greca, perchè la figura nuda era idealità fuori della vita, ha invece detto la sua parola nuova ed espressiva nel panneggiamento della toga perchè questa era rappresentazione della realtà romana. E all'uso della toga, come a tante altre forme della tradizione patria, Augusto aveva richiamato i suoi concittadini. Narra appunto Svetonio (*Div. Aug.* 40) che Augusto, avendo visto una volta in un'adunanza una turba di uomini in mantello scuro, li avesse apostrofati pieno di indignazione con un verso di Vergilio (*Aen.* I 282) Ecco « I Romani, signori del mondo e gente togata ». Era il verso che il poeta aveva posto in bocca a Giove quando aveva predetto a Venere la grandezza nei secoli della stirpe di Enea e di Romolo. E dopo ciò Augusto diede ordine agli edili di non permettere ad alcuno di aggirarsi nel Foro e nei pressi di esso se non avesse deposto il mantello scuro, cioè la lacerna, e portasse la toga. E per quanto sia ricordato che Augusto non amava lo toga nè troppo stretta nè troppo ampia (Svet. *Div. Aug.* 73) tuttavia quasi per accrescere l'aspetto romano di essa, giacchè il suo taglio arcuato e l'ampiezza della stoffa la distinguevano dal rettangolare e stretto himation greco, l'artista l'ha fatta oltremodo voluminosa ed abbondevole di pieghe. E così non solo ha dato maggiore risalto allo scarno volto dell'imperatore, pallida nudità emergente da questa ricca massa di risalti e di ombre, ma ha creato per il panneggiamento un tipo che può tenere il confronto con il Sofocle (fig. 227) e con il Demostene (fig. 282) dei Greci, con l'Aulo Metilio (fig. 336) degli Etruschi. E insieme alla toga l'artista gli ha dato i « calcei patricii »; non sembra per altro che abbia indulto ad una piccola vanità, che è ricordata per Augusto (Svet. *Div. Aug.* 73), che cioè adoperasse calzari piuttosto alticelli per apparire di maggiore statura di quello che fosse. Ma il meglio della sua arte lo scultore l'ha radunato nel volto dandoci uno dei più bei ritratti dell'imperatore. Certo la scultura non ha potuto rendere tutto quello che del suo aspetto sappiamo da Svetonio (*Div. Aug.* 79) e da altri scrittori antichi, ad esempio sui denti radi, piccoli e scabri, sul colore biondo dei capelli, sulle sopracciglia congiunte, sul tono della pelle che stava tra il chiaro e lo scuro (dentes raros et exiguos et scabros; capillum subflavum; supercilia coniuncta; colorem inter aquilum candidumque). Qualche cosa anche non vi corrisponde perchè adulatore è stato con la parola lo scrittore, quando ha detto di media grandezza le sue orecchie (mediocres aures) che invece sono qui piuttosto ampie, o lo è stato lo scultore con lo scalpello quando lo ha fatto così alto mentre era di statura breve. Ma certo vi riconosciamo le ciocche ricurve dei capelli (capillum leviter inflexum) disposte senz'arte, come è da attendersi da chi era schivo di ogni lenocinio per la sua persona ed era talmente indifferente per l'acconciatura del capo che si affidava nello stesso tempo a più « tonsores » perchè rapidamente gli tagliassero i capelli e gli radessero la barba mentre egli intanto leggeva o scriveva. Così anche vi riconosciamo la forma del naso che era sporgente nella parte superiore, rientrante nella parte inferiore (nasum et a summo eminentiorem et ab imo deductiorem). E dall'espressione dello sguardo è possibile immaginare i suoi occhi chiari e nitidi (oculos habuit claros ac nitidos) nei quali Augusto stesso voleva che gli altri trovassero una vigoria divina tanto da godere se qualcuno da lui guardato più fissamente abbassasse le palpebre come per lo splendore del sole. Per la vivezza di questo sguardo si era poi formata la leggenda che essi fossero più grandi dell'umano (Plin. XI 142) e Tacito (*Ann.* I 42) fa ricordare a Germanico nella sua allocuzione alle legioni ammutinate che il divo Augusto aveva atterrito le legioni di Azio « vultu et aspectu ». Ma soprattutto ritroviamo in questo ritratto di Augusto quella tranquillità e serenità del volto che egli manteneva sia nel discorso sia nel silenzio (vultu erat vel in sermone vel tacitus adeo tranquillo serenoque), e quella straordinaria bellezza che egli conservò in tutti i gradi della sua età (forma fuit eximia et per omnes aetatis gradus venustissima). Tuttavia era una bellezza malata. Sappiamo infatti che Augusto per tutta la vita fu colpito da gravi e pericolose malattie. E l'artista, con un'abilità che era mancata all'arte greca, la quale espressioni spirituali le aveva raggiunte col facile e comodo mezzo di un mutamento costitutivo dei tratti anatomici, ci fa cogliere in questo volto il deperimento per il male e per la vecchiaia; sotto la pelle che par diafana, si sente con maggiore risalto la larga ossatura della fronte e degli zigomi, e per l'emaciazione delle guance è ancora più vivo il contrasto proprio del volto di Augusto tra l'ampiezza del cranio e la piccolezza del mento. E il naso affilato, che rende più sensibile la curvatura del suo dorso, si aggiunge all'affossamento delle orbite ed alla sottigliezza delle palpebre, per accentuare questo aspetto di sofferente. Ma è vero che così il volto appare anche più illuminato di quella mitezza e di quella gravità che è testimoniata dagli antichi (*Epit. de Caes.* I 20). Se qui Augusto è rappresentato come pontefice massimo la statua deve essere posteriore all'anno in cui egli assunse tale sacerdozio cioè all'11 a. Cr. ma ancor più giù verso la fine del secolo o ai primi anni dell'era volgare potrebbe essa discendere per questo suo aspetto senile. Alt. 2,07.

Fig. 426. - « AUGUSTO PONTEFICE »
MUS. DELLE TERME, ROMA

Fig. 427. - TIBERIO (42 a. Cr. - 37 d. Cr.)
MUS. LATERANO, ROMA.

Giuliano l'Apostata (*Conv. sive Caes.* 309) descrive Tiberio dignitoso e grave di aspetto, e dallo sguardo in cui si univa la saggezza e il lampo guerriero. Era il giudizio che a secoli di distanza si poteva fare dell'imperatore ricordando le sue imprese militari e la sua ordinata arte di governo. Tacito (*Ann.* IV 57) lo rappresenta nella sua vecchiezza gracile e curvo, calvo, col viso ulceroso, per lo più coperto da empiastri, vuol farne cioè un'immagine repugnante. Svetonio (*Tib.* 68) invece lo aveva descritto nel fiore dell'età, di corpo ampio e robusto, di alta statura, largo di spalle e di petto e di pelle bianca, di capelli lunghi che gli coprivano la nuca, di volto nobile, di occhi grandissimi. Di nobile volto è appunto in questa statua in cui è ornato della corona civica ed è rappresentato seduto, forse in aspetto di Giove. E gli occhi realmente appaiono grandi ed aperti per l'alta curva sopraccigliare, che si distingue dalla linea retta delle sopracciglia di Augusto. Alt. 1,39.

Fig. 429. - CLAUDIO (10 a. Cr. - 50 d. Cr.)
MUS. LATERANO, ROMA.

Anche Claudio è qui rappresentato con la corona civica e forse in aspetto di Giove. Così divinizzato egli è diverso da quel che lo descrive Svetonio (*Div. Claud.* 30). Dice infatti che a lui non mancava autorità e dignità di aspetto soprattutto se fosse fermo e in calma, giacchè era alto senza essere esile ed era di bella apparenza nella sua chioma canuta e nella sua nuca carnosa. Ma se camminava gli tremavano le gambe e molti tratti lo sfiguravano nell'espressione scherzosa o seria: sguaiato infatti era il suo riso, e ancora più sconcia era la sua ira per il dilatarsi della bocca bavosa ed il fremere delle narici gocciolanti. Di più era balbuziente ed afflitto da un continuo tremolio del capo. Ma non così denigrato è in questa statua. In essa ritroviamo i tratti con cui Claudio fu fissato dall'iconografia aulica delle monete e delle statue onorarie: la larghezza del cranio, l'ampiezza delle orecchie, l'espressione cupa dello sguardo sotto le sopracciglia rettilinee. Alt. 1.50.

Fig. 428. - «CALIGOLA» (12-41 d. Cr.)
MUS. DELLE TERME, ROMA.

Non è sicura l'iconografia di Caligola. Distrutte per la maggior parte furono le statue dell'odiato imperatore e in esse gli artisti non si erano certo arrischiati a rappresentare quella repugnanza del suo aspetto che è ricordata da Svetonio (*Cal.* 50). Era egli di colore pallidissimo, di straordinaria gracilità di collo ed aveva gli occhi e le tempie infossate, la fronte larga e torva, i capelli radi e mancanti nell'alto. E il volto, che egli aveva orrido e tetro per natura, si studiava di comporlo allo specchio in un'espressione anche più terribile. Non adunque il Caligola precocemente invecchiato e imbruttito si può qui riconoscere, ma il Caligola giovane. Alt. 0,40.

Fig. 430. - NERONE (37-68 d. Cr.)
MUS. DELLE TERME, ROMA.

Da sua madre Agrippina, figlia di Germanico e sorella di Caligola, aveva tratto il tipo della gente claudia. Anche qui alle monete e alle statue onorarie dobbiamo l'identificazione, perchè poco potrebbesi trarre dalla generica descrizione di Svetonio (*Ner.* 51) che ricorda i capelli biondi, il volto bello più che attraente, gli occhi azzurri e miopi, la nuca grassa e l'abbondanza dei capelli, soprattutto sul collo. Ma accanto a questo tipo di ritratto in cui è accentuata la «torvitas vultus» ricordata da Tacito (*Hist.* II 9) ve n'è un altro in cui gli artisti hanno indulto alla sua fatua passione per la musica, e gli hanno dato una svenevole espressione da cantante ispirato. Alt. 0,32.

Fig. 431. - ANFITEATRO FLAVIO — ESTERNO — ROMA

Fig. 432. - ANFITEATRO FLAVIO — INTERNO — ROMA.

L'anfiteatro, originale creazione dell'architettura romana (fig. 400), ebbe vastità insuperata in questo edificio che i Flavî costruirono nella valle tra il Palatino, l'Esquilino e il Celio nel luogo dove Nerone, impiantando la sua famosa Domus Aurea, aveva stabilito uno stagno « maris instar » (Svet. *Ner.* 31). E forse dalla vicina statua colossale di Nerone, trasformata poscia in statua del Sole, l'anfiteatro Flavio ha preso nel medioevo il nome di Colosseo. L'edificio era stato iniziato da Vespasiano (Svet. *Div. Vesp.* 9), ma fu terminato e dedicato da Tito nell'80 d. Cr. (Svet. *Div. Tit.* 7). Nel medioevo e nell'età moderna ne furono saccheggiati i materiali, per la costruzione di edifici nuovi, ma pur smantellato e malconcio esso rimane ancora oggi imponente testimonianza della grandezza romana. L'anfiteatro misura 524 m. nel suo circuito elissoidale esterno e rispettivamente m. 187,77 e m. 156,63 nei suoi assi maggiore e minore. L'arena interna egualmente elissoidale, ha un diametro minimo di m. 53,62 ed uno massimo di m. 85,75. L'altezza dell'edificio è di m. 48,50. L'architettura esteriore ha quattro piani. In essa ha assunto il predominio l'elemento romano dell'arco e le colonne sono ridotte ad una pura funzione ornamentale, sono l'elemento aggettante che divide arco da arco. Il piano inferiore ha colonne di ordine tuscanico, il secondo di ordine ionico, il terzo di ordine corinzio. Degli alti pilastri corinzî spezzano la monotonia parietale del quarto piano in cui anzichè degli archi si aprono con alternanza delle finestre rettangolari Le arcate del primo piano hanno un'altezza di m. 7,05, quelle dei piani superiori un'altezza di poco minore, cioè di m. 6,45 e di m. 6,40. L'anfiteatro aveva sull'asse minore dalla parte di nord un ingresso che conduceva al palco dell'imperatore (pulvinar) e all'estremità opposta un ingresso simile per i posti riservati a magistrati e sacerdoti. Invece attraverso i due ingressi collocati all'estremità dell'asse maggiore si giungeva direttamente nell'arena. Le altre 76 arcate conducevano in due corridoi a volta che circondavano l'intero edificio. Fortemente distrutto è l'interno ; vi si riconoscono quasi solo le mura di sostegno delle gradinate. Ad esse si accedeva attraverso sedici scale che partivano dai corridoî a volta, e dovevano essere divise nel senso verticale in sedici sezioni (cunei). Nel senso orizzontale i gradini erano separati in zone (maeniana) e sembra che in corrispondenza all'architettura esterna dell'edificio ve ne fossero quattro, di cui il più alto in legno. Sotto l'arena, che un inopportuno scavo ha in gran parte distrutto, appaiono i locali destinati ai servizî per gli spettacoli. Si è fatta l'ipotesi che costruttore ne sia stato il grande architetto dell'età flavia, Rabirio. E certo v'è in un epigramma di Marziale (VII 56) il giusto orgoglio dei Romani per la loro architettura quando egli dice che se l'Elide si apparecchierà a dare degno tempio allo Zeus di Fidia (fig. 134), dovrà ricorrere alle mani di Rabirio. L'architettura greca infatti non aveva conosciuto la vastità romana e per il colossale Zeus di Fidia si osservava che se si fosse levato in piedi avrebbe portato via il tetto del tempio. Si pensi per contrasto alla capacità dell'anfiteatro Flavio che poteva contenere più di 50.000 spettatori.

Fig. 433. - ARCO DI TITO — ROMA.

Quest'arco si trova sulla sommità della Sacra via là dove la collina del Velia divide la valle del Foro da quella dell'anfiteatro Flavio. L'iscrizione rimessa sull'attico restaurato (*C. I. L.* VI 945) dice che esso è stato innalzato dal Senato e dal Popolo Romano al divo Tito Vespasiano Augusto, figlio del divo Vespasiano. Il titolo di Divo che gli fu dato dopo la morte e il rilievo con la sua apoteosi che trovasi nella volta del fornice (l'imperatore è là rappresentato sul dorso dell'aquila che lo rapisce in cielo) indicano che l'arco deve essere stato completato e dedicato dopo l'81 d. Cr. Ma incerto è sotto quale imperatore sia stato votato, e sotto quale sia stato terminato. I soggetti della sua decorazione (fig. 434 s.) si riferiscono al trionfo giudaico, ma se la presa di Gerusalemme (70 d. Cr.) fu opera di Tito, d'altra parte la debellione della Giudea era stata preparata da suo padre Vespasiano nei tre anni precedenti in cui ne aveva tenuto il governo prima di essere acclamato imperatore, tanto è vero che il trionfo era stato decretato a Vespasiano e che il figlio Tito vi era stato solo associato (Svet. *Div. Vesp.* 8, *Div. Tit.* 6). Sembra quindi inverosimile che l'arco possa essere stato votato vivente Vespasiano una volta che nei rilievi e nell'iscrizione a lui non è dato alcun posto. Non è cioè un arco votato insieme all'onore del trionfo. Si è pensato quindi che sia stato innalzato durante i due anni dell'impero di Tito (79-81 d. Cr.) e che la morte sia sopravvenuta prima che fosse condotto a termine. Ma permangono due difficoltà. L'una è come mai, se l'arco era stato decretato lui vivente, non fosse fatta nessuna menzione del padre mentre questa si ha nell'iscrizione dell'altro arco che gli era stato innalzato nel circo Massimo nell'81 d. Cr (*C. I. L.* VI 944): ivi infatti la più acconcia lettura ricorda che egli aveva domato la Giudea «praeceptis patris, consiliisque et auspiciis». La seconda difficoltà è come mai suo fratello Domiziano, che a lui successe nell'impero e che lo aveva odiato, abbia potuto concedere durante il suo principato che si dedicasse tale monumento a sola glorificazione di Tito. Non è quindi inverosimile l'ipotesi che l'arco possa essere stato innalzato dopo Domiziano nell'età di Nerva o di Traiano, come ricordo del buon imperatore il cui saggio e breve governo era stato più rimpianto dal Senato e dal Popolo dopo l'esperienza del mal dominio del tristo fratello. Esiste infatti la testimonianza epigrafica, che un altro grande monumento era stato dedicato da Traiano all'imperatore Tito, (*C. I. L.* VI 496). Qualunque di queste ipotesi sia accettata l'arco può porsi tra l'81 e il 100 circa d. Cr. Esso è alto m. 15,40, largo m. 13,53 e misura in profondità m. 4,75. Al pari degli archi di età augustea (fig. 386 ss.) è ancora ad un solo fornice che ha un'altezza di m. 8,30 e una larghezza di m. 5,34. Il fornice è fiancheggiato tra due semicolonne corinzie scanalate e altre colonne parzialmente incastrate ornavano i quattro spigoli della costruzione. Il capitello di queste ultime è d'ordine composito cioè con cesto a foglie di acqua e con volute ioniche. Il capitello composito sembra che avesse fatto la sua prima apparizione nell'architettura dell'anfiteatro Flavio. Ai lati del fornice la parete tra le colonne era spezzata con una riquadratura a forma di finestra. Sopra il fornice e sopra le colonne poggia la trabeazione con epistilio ionico tripartito, fregio figurato e cornice a dentelli e mensole. Il tutto era sormontato da un alto attico. Se l'architettura non segna sostanzialmente un progresso rispetto a quella degli archi di età augustea, più ricca, oltre all'ornamentazione floreale e vegetale della volta e delle candeliere del fornice, è la decorazione figurata. Quattro Vittorie con insegne oppure con tromba o con palma e corona, alzantisi a volo dal globo, occupano le lunette sopra il fornice, due figure simboliche, forse la Virtus e l'Honos, ornano le due mensole della chiave di volta, una processione sacrificale è svolta in alto sul piccolo fregio esterno della faccia orientale ed infine due larghi rilievi con la rappresentazione del trionfo giudaico si fanno riscontro sulla parte inferiore delle pareti interne del fornice.

Fig. 434. - L'IMPERATORE SUL CARRO TRIONFALE — ARCO DI TITO — ROMA.

Fig. 435. - IL BOTTINO DELLA PRESA DI GERUSALEMME — ARCO DI TITO — ROMA.

Per onorare l'imperatore Tito nessun soggetto era più adatto di quello del trionfo giudaico. Se piccolo era stato il popolo debellato ed esso non aveva mai rappresentato un pericolo per l'impero, d'altra parte l'antichità e la nobiltà della sua storia e soprattutto l'indomabile suo spirito di indipendenza che gli aveva fatto aver ragione nei millenni precedenti sia della servitù di Egitto sia della cattività di Babilonia aveva assicurato una particolare aureola di gloria a questa vittoria romana. E l'accanita resistenza di Gerusalemme assediata aveva accresciuto la fama di questa espugnazione. Perciò nell'arco che era stato innalzato a Tito nel circo Massimo a ricordo di questa sua impresa era detto: « urbem Hierusolymam omnibus ante se ducibus, regibus, gentibus aut frustra petitam aut omnino intemptatam delevit » (*C. I. L.* VI 944). Al popolo che perdette così il centro della sua unità nazionale e religiosa e che fu disperso per il mondo non poteva essere riconosciuto il suo amore per la libertà con parole più solenni. E nessuno dei tanti bottini che Roma trasse dai popoli vinti e che spesso furono cumuli di ricchezze e di meravigliose opere di arte, colpì tanto la fantasia quanto, pur nella semplicità del loro aspetto, gli oggetti sacri tolti al santissimo del tempio distrutto e che furono portati nel corteo trionfale. Questo corteo col trasporto di questi oggetti fu appunto rappresentato nei due rilievi che ornano il fornice dell'arco di Tito sulla sommità della Sacra via. Data la limitazione dello spazio l'artista ne ha dovuto concentrare in due quadri un'abbreviata figurazione, ha cioè diviso il corteo in due parti, e ne ha fatto l'una marciante verso sinistra, l'altra marciante verso destra, in modo che a chi stando nel centro del fornice guardasse successivamente i due riquadri il corteo apparisse moventesi nella medesima direzione verso il Foro, cioè nella direzione reale dei cortei trionfali che percorrevano la Sacra via e salivano al Campidoglio. Il primo rilievo è occupato dalla quadriga dell'imperatore trionfante. Una Vittoria dietro a lui sul carro gli regge sul capo la corona trionfale (fig. 416). Accompagnano l'imperatore dodici littori con fasci e altre figure che sono personificazioni simboliche: alla testa dei cavalli sta la dea Roma armata e accanto al carro forse il Genius Populi Romani. L'altro rilievo è occupato dai portatori del bottino. Il corteo sta per infilare il fornice di un arco: è la porta trionfale dalla quale esso si muoveva nell'entrare in città e che è precisamente ricordata per il trionfo di Vespasiano e di Tito (Joseph. Flav. *De bello Jud.* VII 5, 4). Otto portatori recano la tavola per « il pane di proposizione », la tavola di legno rivestita d'oro che serviva per l'offerta al Signore, e legate ad esse sono le lunghe trombe di argento che chiamavano il popolo alla preghiera e alla battaglia. Altri otto portatori recano il candelabro di oro massiccio a sette braccia. Sul fianco esterno del corteo vi sono tre figure togate, mentre sul fianco interno altre figure recano su lunghe aste delle tabelle ansate nelle quali dovevano essere registrati i nomi delle città vinte o analoghi fasti della campagna giudaica. In questi rilievi come in quelli dell'Ara Pacis (fig. 411 s.) ritroviamo la rappresentazione dell'avvenimento reale e se figure allegoriche vi sono inserite esse servono a conclamare la grandezza romana dell'impresa. Ma rispetto ai rilievi precedenti essi segnano un passo ulteriore nella rappresentazione della realtà. Mentre nei rilievi dell'Ara Pacis, secondo un principio che questi conservavano ancora dall'arte greca, le figure umane sono le sole dominatrici della scena e giungono con la testa fino all'orlo superiore del quadro, e mentre nei rilievi di età claudia (fig. 417 s.) sono introdotti gli edifici ma gli uomini sono fatti della stessa loro altezza, in questi rilievi dell'arco di Tito al disopra delle figure umane è lasciato lo spazio reale ed esso è occupato dall'arco, dagli oggetti del bottino, dalle tabelle, dai fasci littori, dalla lancia di Roma. E come l'artista ha rappresentato lo spazio in altezza, ha dato il senso dello spazio in profondità. Le figure dell'Ara Pacis o dei rilievi di età claudia appaiono come disposte in file parallele, qui invece la quadriga dell'imperatore, Roma, i due gruppi di portatori si muovono obliquamente rispetto a chi guarda cioè danno l'impressione che stiano per uscire di scorcio dal piano. E questa obliquità di estensione nello spazio è resa sensibile anche con l'espediente della posizione obliqua delle tabelle e dell'incrocio dei fasci littori. Sono questi già i caratteri dell'arte traianea.

Fig. 436. - TEMPIO DI GIOVE — POMPEI.

Nell'età flavia si ha il giusto momento per la descrizione della città antica che meglio si è conservata: Pompei. Difatti se è pur vero che le sua mura racchiudevano monumenti dell'età greca (VI sec. a. Cr.), del breve periodo di dominazione etrusca (V sec. a. Cr.), dei lunghi secoli della prevalenza sannitica (IV-II sec. a. Cr.), ed infine della nuova vita romana che vi era affluita, con la deduzione della colonia dei veterani di Silla (80 a. Cr.), la città, distrutta in gran parte da un terremoto del 63 d. Cr., crastata rapidamente riedificata nel breve intervallo che corre sino all'agosto del 79 d. Cr. cioè sino all'anno in cui l'eruzione del Vesuvio la seppelli sotto il lapillo e sotto le ceneri. Da due mesi infatti l'imperatore Tito era succeduto a suo padre Vespasiano allorquando tanta furia della natura distruggeva per i contemporanei ma salvava per i posteri il grato aspetto della ridente città campana. Sterminatore e protettore il Vesuvio domina oggi sull'orizzonte del Foro la città rinata dalle ceneri come la favolosa Fenice E contro lo sfondo del Vesuvio eleva le sue tronche colonne il maggior tempio della città, quello di Giove: esso è il simbolo del dominio di Roma affermatosi anche nel campo religioso. E romano è il suo aspetto. Si innalza infatti sopra un podio rettangolare largo m. 17, lungo m. 37, largo m. 3. Poco più della metà di questo spazio è destinato alla cella, il resto è occupato dall'ampio vestibolo e dalla scalea di accesso. Il vestibolo aveva sei colonne corinzie sulla fronte e tre sui lati oltre quelle di angolo: la loro altezza era di m. 8,50. La cella aveva lungo le pareti laterali una fila di colonne ioniche alte circa m. 4,50 su cui poggiava un ordine superiore di colonne minori. Nel fondo di essa un grande basamento alto m. 3,45, tripartito con pilastri, sorreggeva i simulacri di Giove e delle altre due divinità della triade capitolina di Roma, Giunone e Minerva. Il tempio costruito verso la metà del I secolo a. Cr. era stato distrutto dal terremoto del 63 d. Cr. e non ne era stata ancora cominciata la ricostruzione quando la città fu sepolta.

Fig. 437. - BASILICA — POMPEI.

Sull'angolo sud-ovest del Foro cioè all'estremità opposta del tempio di Giove si apriva la fronte della Basilica. Era il più grandioso edificio di Pompei Un'iscrizione graffita sullo stucco di una parete, dandoci i nomi dei consoli M. Lepido e Q. Catulo, attesta che essa già esisteva nel 78 a. Cr. E che fosse la Basilica oltre alla forma ce ne assicura il suo nome graffito più volte sul muro esteroo presso un ingresso meridionale. È un edificio rettangolare che ha sulla fronte un portico scoperto (chalcidicum) e che misura nell'interno m. 55 di lunghezza per m. 24 di larghezza. Ventotto colonne scanalate, ma di cui ignoriamo la forma del capitello, la dividono in uno spazio centrale e in un vasto ambulacro periferico. Delle mezze colonne ioniche sporgono dalle due pareti lunghe della Basilica, e sopra la loro trabeazione poggiava in parte con colonne libere, in parte con pareti a mezze colonne un secondo ordine di minore altezza. Dagli intercolumni aperti di questo secondo ordine entrava la luce lateralmente nell'interno. Alla parete di fondo era appoggiato il tribunale, innalzato sopra un podio ed ornato di colonne. Anche quest'edificio doveva risalire all'età della colonia sillana e fu distrutto dal terremoto del 63 d. Cr. Erratamente si è voluto vedervi un tipo di derivazione greca: è una creazione di carattere romano (confr. fig. 369) imitata certo sulle più antiche basiliche di Roma.

Fig. 438. - FRIGIDARIO — TERME STABIANE — POMPEI

Fig. 439. - TEPIDARIO — TERME PRESSO IL FORO — POMPEI.

La piccola città di Pompei, che contava meno di ventimila abitanti, aveva più di sei stabilimenti di bagni: sei infatti ne sono stati già ritrovati nella parte scavata e tra essi maggiori sono le terme Stabiane, quelle presso il Foro, e le centrali. È uno dei segni della civiltà romana, in contrapposizione alla greca, questa grande importanza data al bagno pubblico. E come per la basilica a torto anche qui si è voluto additare una derivazione dall'architettura ellenistica. In nessuno dei luoghi di Grecia in cui sono stati rimessi alla luce impianti balneari è stata ritrovata la particolare disposizione delle terme di tipo romano quale appare già in quelle più antiche di Pompei cioè nelle Stabiane. Gli elementi essenziali di un tale impianto erano: la palestra circondata di portici, l'apodyterium o spogliatoio, il frigidarium o bagno freddo che aveva nel mezzo il bacino per l'immersione, il tepidarium che per la sua temperatura moderata serviva di passaggio al bagno caldo, e infine quest'ultimo o caldarium. Qui sono riprodotti il frigidario (dm. 6 m. circa) delle terme Stabiane e il tepidario (10 × 5,6) delle terme presso il Foro. Le prime costruite all'incirca nel II sec. a. Cr., avevano avuto ampliamenti e restauri subito dopo l'80 a. Cr. per opera dei duumviri C. Ulius e P. Aninius, le altre invece erano state costruite dal duumviro L. Caesius e dagli edili C. Occius e L. Niraemius verso la metà del I sec. a. Cr. Si osservino come segni della caratteristica romana in quest'architettura la forma circolare a cupola e con nicchie (scholae) del frigidario e la copertura a volta del tepidario, ma si notino anche la decorazione di stile greco-romano a stucchi della volta (fig. 348 s.) e le graziose figure di telamoni che dividono le nicchie dove si deponevano le vesti.

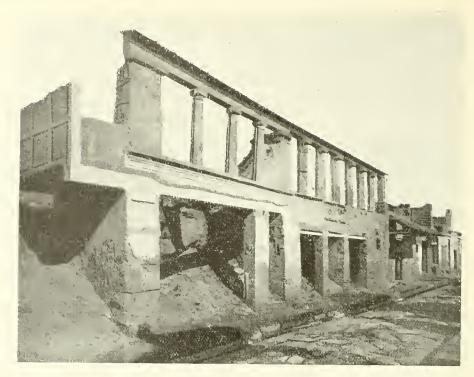



Fig. 440. - CASA CON LOGGIATO ESTERNO — LATO SETTENTRIONALE DELLA VIA DELL'ABBONDANZA — POMPEI.

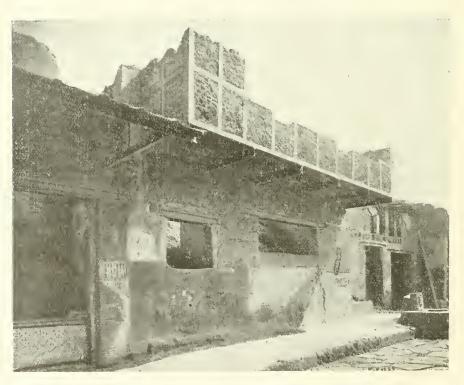



Fig. 441. - CASA CON BALCONE PENSILE — LATO MERIDIONALE DELLA VIA DELL'ABBONDANZA — POMPEI.

I nuovi scavi condotti in questi ultimi anni da V. Spinazzola in Pompei lungo la via dell'Abbondanza allo scopo di mantenere in posto quante tracce e quanti avanzi della vita e dell'architettura antica si offrissero, conservati dalle ceneri del Vesuvio, ad una più oculata osservazione, ci hanno ridato tra l'altro più perspicua immagine dei prospetti esterni delle case, soprattutto in una via così importante quale era questa che dalla parte meridionale del Foro conduceva verso l'anfiteatro. Essa può considerarsi il decumanus minor della città. Pompei infatti, pur senza averne la regolarità rettilinea nei decorsi, ha una pianta ordinata secondo il sistema dell'accampamento romano dall'incrocio del cardo (detta ora strada Stabiana) con il decumano. Solo che di decumani ne ha due, uno maggiore (la moderna strada di Nola) ed uno minore, appunto la via dell'Abbondanza, che deve il nome ad un'errata identificazione come Abbondanza di un busto a rilievo della Concordia Augusta di cui è ornata una sua fontana presso il Foro. I due tratti di essa qui riprodotti mostrano, l'uno i graziosi loggiati a mezze colonne con cui si aprivano sulla strada i vani superiori (coenacula) della casa, e l'altro un balcone pensile (moeniānum) e le tracce della tettoia a riparo della sottostante bottega (taberna). Di questa il banco di vendita è decorato sul davanti a pittura. Sull'angolo di destra si noti la fontanella con bocchetta a rilievo.

Non soltanto loggiati e balconi davano un ricco prospetto architettonico alle case sulle vie maggiori, mentre nude pareti appena interrotte da qualche finestrella ad interriata chiudevano il fabbricato sulle vie laterali minori, ma anche la pittura o con semplici motivi ornamentali o con scene figurate incorniciava gaiamente all'esterno porte e botteghe. Quella qui riprodotta è l'insegna della bottega di M. Vecilius Verecundus «vestiarius» cioè fabbricante di stoffe. Come chiaramente indica la scena inferiore, egli era propriamente un «coactiliarius». cioè un fabbricante di feltri pesanti per coperte e mantelli. Sette operai infatti sono intenti alla lavorazione: tre sono seduti ad un basso deschetto e quattro nel mezzo in piedi, ai lati del focolare, tingono la stoffa. All'estremità destra, come l'addita una piccola iscrizione, sta M. Vecilio Verecondo stesso che presenta con le braccia distese una larga stoffa dispiegata. E al disopra della scena della sua officina egli ha voluto l'immagine protettrice della dea della città, della Venere Pompeiana. E essa rappresentata ritta su un carro tirato da quattro elefanti, di cui l'artista ha espressivamente reso la marcia lenta e dondolante. Ha sul capo la corona turrita e appoggiato alla spalla sinistra lo scettro. Accanto a lei sta un Amorino mentre altri due le volano intorno. Ai lati della quadriga a sinistra v'è la Fortuna sulla sfera terrestre con i due attributi del timone (gubernaculum) e del cornucopia, a destra v'è un'Abbondanza anch'essa provvista di cornucopia e di patera. Fortuna e Abbondanza infatti M Vecilio Verecondo si riprometteva dalla sua industria. Il senso realistico tutto romano della scena dell'officina si accompagnava così al non meno evidente simbolismo realistico di una speranza di lucro. «Salve lucrum» cioè «Ben venuto il guadagno» era l'iscrizione che un Pompeiano aveva posto sulla soglia della sua casa ed un altro al medesimo posto aveva collocato il motto: «Lucrum gaudium» vale a dire «Il guadagno è una gioia» Alt 1,83 63-79 d. Cr.

Fig. 442. - VENERE POMPEIANA E FELTRAI AL LAVORO. INSEGNA DI BOTTEGA SULLA VIA DELL'ABBONDANZA — POMPEI.

Fig. 443. - PROCLAMI ELETTORALI — DAL PROSPETTO DI UNA BOTTEGA DI VIA DELL'ABBONDANZA — POMPEI.

Alla ricchezza dei prospetti architettonici, alla gaiezza policroma delle insegne si aggiungeva sulla facciata delle case e delle botteghe la vistosa epigrafia dei proclami elettorali. Ogni anno la città era chiamata ad eleggere i suoi magistrati che erano i «Duoviri iuri dicundo» e gli «Aediles» e ogni anno quindi si pennellavano sui muri, in rosso o in nero, i nomi dei nuovi candidati raccomandandoli al favore del pubblico. Sovente il raccomandante era il padrone stesso della casa sulla cui parete i nomi venivano segnati. Il tratto di parete qui riprodotto fiancheggia un thermopolium, cioè una mescita di bevande: nessun luogo era quindi più adatto per fare della propaganda elettorale. E con le solite formule abbreviate «OVF» (oro vos faciatis) «DRP» (dignum republica) sono raccomandati agli elettori per la carica di duumviro Calventius, M. Lucretius Fronto, per quella di edile C. Lollius Fuscus. E nel caso di M. Lucrezio Frontone è indicato con abbreviazione anche il nome di chi lo raccomanda C. Julius Polibius. Singolare è poi il proclama per Ceius Secundus giacchè chi perora (rogat) per la sua elezione a duumviro è una donna Asellina, addetta certo al vicino termopolio. Così rivive in queste iscrizioni una delle caratteristiche manifestazioni della vita antica che pur sembra tanto vicina alla vita moderna.

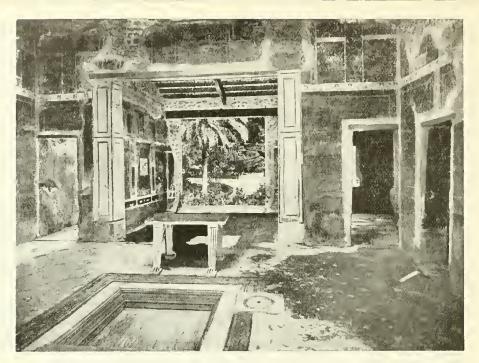



Fig. 444. - IMPLUVIO — INTERNO DELLA CASA DI M. LUCREZIO FRONTONE — POMPEI.

Per quanto avvivata dai prospetti architettonici o dalle pitture decorative nulla era la ricchezza esterna della casa pompeiana di fronte a quella interna. Ciò corrispondeva allo spirito dell'architettura romana in contrapposizione alla greca, giacchè essa oltre che alla vastità mirava alla ricchezza degli spazi interiori. Ed erroneamente si nega quest'originalità della casa romana presupponendo derivazioni ellenistiche. Nel suo schema essenziale la casa era costituita da un cortile (atrium) al quale si accedeva dall'ingresso sulla strada (vestibulum) per mezzo di un breve passaggio (fauces). L'atrio era aperto in alto nel mezzo, e questa apertura (compluvium) serviva a versare l'acqua piovana del tetto in un bacino (impluvium). Lateralmente erano disposte sull'atrio le stanze di abitazione (cubicula) e due stanze aperte (alae) che potevano servire per prendervi i pasti (triclinia). Al fondo vi era una sala (tablinum) che da sola o con un corridoio laterale (andron) dava accesso al giardino che poteva essere circondato di colonne (peristylium) e sui cui lati vi erano altre stanze di abitazione. Talvolta all'estremità di esso vi era un'altra grande sala che era il termine di tutta la casa (exedra). Dell'ornata casa di M. Lucrezio Frontone (fig. 443) si vede qui l'atrio con l'impluvio, il tablino e il giardino in fondo. La tavola in marmo (gartibulum), ricorda l'antico focolare nell'atrio della casa. Metà del I sec. d. Cr.

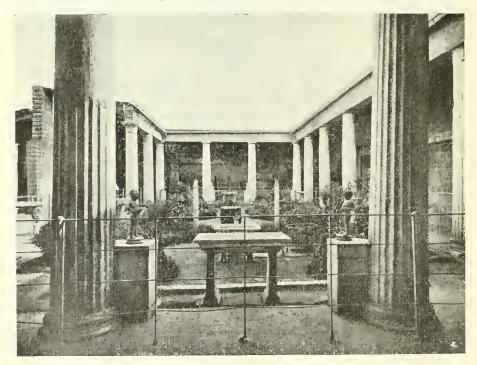



Fig. 445. - PERISTILIO — INTERNO DELLA CASA DEI VETTII — POMPEI.

Di questa ricchissima casa (confr. fig. 343, 351, 446) che apparteneva ad A. Vettius Restitutus e ad A. Vettius Conviva è qui riprodotto il peristilio che era di ordine corinzio e di cui sono stati restaurati in gran parte il tetto e la trabeazione. Così egualmente sulle tracce antiche sono state ripiantate le aiuole del giardino che esso racchiude. Ma originale è la variata ornamentazione di tavoli, di bacili, di fontane (labra), di erme, di statuette in bronzo e in marmo che sono sparsi tra il verde delle piante: rinnovata immagine della gaiezza che offriva l'interno di una casa romana e del buon gusto con cui l'opera d'arte era disposata alla natura. 63-79 d. Cr.

Fig. 446. - SALA DECORATA CON PITTURE — CASA DEI VETTII — POMPEI.

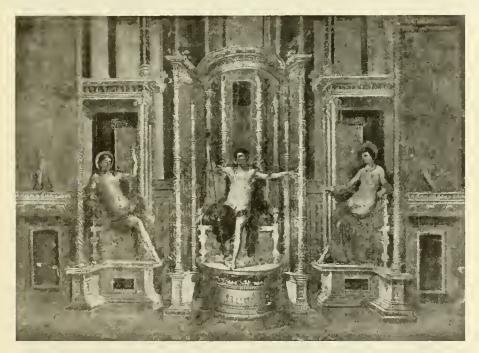



Fig. 447. - PARETE DECORATA CON PITTURE — CASA DETTA DI APOLLO — POMPEI.

La gaiezza interna della casa pompeiana, ancora più che dalla sua disposizione intorno all'atrio luminoso e al peristilio verdeggiante, era data dalla ricchezza policroma delle pitture parietali. E attraverso le case delle diverse epoche si può riconoscere la successione degli stili. Nel primo stile detto «ad incrostazione» (II sec. a. Cr.) la parete era soltanto decorata da rettangoli a rilievo in stucco che con i loro varî colori volevano imitare il rivestimento di lastre di marmo. Il secondo stile o stile «dell'architettura in prospettiva» (I sec. a. Cr.) presenta dipinte colonne e trabeazioni distaccate dal fondo in modo che la parete appaia allontanarsi in prospettiva e negli spazî lasciati liberi dall'architettura dispone fughe di edifici o scene all'aperto quasi che la parete si aprisse con la vista sull'esterno. Il terzo e il quarto stile segnano due vie divergenti dal secondo stile giacchè l'uno, detto stile «della parete reale» (prima metà del I sec. d. Cr.), conserva trabeazioni e colonne ma ne riduce la sporgenza illusiva e quindi riporta in sostanza la parete alla sua funzione reale, l'altro invece detto «dell'illusionismo architettonico» esagera l'ampliamento illusivo dello spazio per mezzo di prospetti architettonici e distrugge la consistenza reale della parete in un giuoco fantastico di padiglioni e nicchie di cui volte e soffitti sono sorretti da colonne vegetali stiliformi inverosimilmente sottili. È questo lo stile predominante nelle ultime costruzioni di Pompei: ma certo era sorto anch'esso già nella prima metà del secolo. Di questo quarto stile sono qui riprodotti due esemplari. Nell'uno, che è un triclinio della casa dei Vettii aperto sul peristilio, v'è l'architettura irreale delle colonne sottili, ma si conservano, nella scena centrale della parete (Eracle bambino che strozza i serpenti) e nei prospetti architettonici presso l'angolo, dei motivi che ricordano gli stili precedenti. L'altro, che è una parete della casa detta di Apollo, mostra invece trionfante l'elemento più caratteristico di questo stile cioè l'irreale architettura steliforme. Quasi ingabbiate dentro di essa appaiono delle figure di divinità: Apollo tra due Muse. 63-79 d. Cr.

Fig. 448. - SUOVETAURILIA — *LOUVRE, PARIGI.*

Rientra nello spirito dell'arte realistica romana la rappresentazione del grande sacrificio lustrale dei « suovetaurilia » nel quale venivano immolati il sus, l'ovis e il taurus. Esso si offriva in origine a Marte, al dio protettore della casa, della famiglia, dei campi (Cat *De agricult.* 141), ma assunse poi grandiosa solennità come sacrificio di stato. Da un monumento onorario proviene questo rilievo che per le sue caratteristiche di stile si riporta all'età flavia. Dinanzi a due altari con due alberelli d'alloro il sacerdote velato compie la libazione. Presso di lui stanno due littori con i fasci e dei ministri di cui uno porta l'acerra, un altro la brocchetta (di restauro). Altri assistenti conducono i tre animali in cui sono resi con naturalezza l'aspetto e la posizione della testa. Presso il toro, che è ornato di bende (infulae) e di fascia ricamata (dorsuale), v'è il popa con l'ascia. Lungh. 1,98. 69-96 d. Cr.

Fig. 449. - LA DEA ROMA — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Da un altro monumento onorario, anch'esso di età flavia, deriva questo frammento di rilievo in cui campeggia tra un gruppo di cavalieri e di littori alla testa della quadriga imperiale la dea Roma. Come la dea consimile dell'arco di Tito (fig. 434) essa marciando si volge indietro verso l'imperatore. Giustamente è stata restaurata nella sua mano sulle tracce antiche l'insegna militare (vexillum). La trattazione delle forme, fredda ma larga e grandiosa, distingue questo rilievo dalla minuzia un po' trita di quello precedente, e la disposizione delle figure in due file sovrapposte annunzia già l'arte traianea. Lungh. 1,42. 69 96 d. Cr.

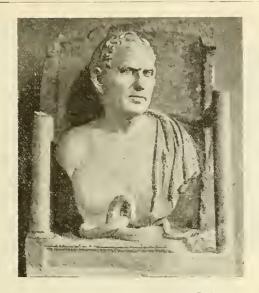



Fig. 450-451. - Q HATERIUS E SUA MOGLIE — *MUS. LATERANO, ROMA.*

Questi due busti insieme ad alcuni rilievi provengono dalla tomba della famiglia degli Haterii (*C. I. L.* VI 19148), che era in Roma sulla via Labicana fuori della porta Maggiore (fig. 404). Nella loro cornice a colonnine e frontone sembra che sia stata riprodotta l'edicola nella quale si solevano collocare le immagini in cera degli antenati. Il serpente arrotolato intorno alla base del busto di Q. Haterius si vuole che sia simbolo del morto eroizzato. Ma con questa concezione simbolica fa contrasto lo spietato naturalismo con cui l'artista ha segnato nella fronte alta e stempiata sotto i brevi e radi riccioli le profonde rughe orizzontali, ha inciso quelle sottili a raggiera all'angolo esterno degli occhi aggrottati sotto le irsute sopracciglia, ha rilevato la vena temporale indurita per l'età, ha incavato i solchi che vanno dal naso alla bocca, raggiungendo così un'espressione di vecchiezza arcigna. È del resto lo stesso naturalismo del gruppo di età repubblicana (fig. 421) e qua come là contrasta col viso dell'uomo, la mite espressione della donna che ha piccoli occhi malinconici e che dei costumi meno semplici dell'età flavia porta solo l'accentuata ondulazione dei capelli. Alt 0,65. 69-96 d. Cr.

Fig. 452. - TEMPIO FUNERARIO — DALLA TOMBA DEGLI HATERII — *MUS. LATERANO, ROMA.*

Dei rilievi che decoravano la tomba degli Haterii e di cui uno presentava le immagini delle divinità protettrici della famiglia, un altro la scena dell'esposizione del defunto (collocatio), un terzo il prospetto della Sacra via con i monumenti dinanzi ai quali era passato il corteo funebre, il più caratteristico è certo questo in cui un realismo meticoloso si unisce alla più fanciullesca immaginazione. La tomba è rappresentata in forma di tempio su podio, l'uno e l'altro riccamente ornati di rilievi. Sul tetto del tempio, come se fosse stata assunta nelle alte sfere celesti della divina immortalità, v'è la defunta distesa sul suo letto conviviale. Ai suoi piedi scherzano dei fanciulletti e una vecchietta attizza il fuoco dell'altare. Un candelabro, un fantastico arco, un velario disteso, degli alberelli costituiscono l'arredo di questa singolare terrazza. E per mostrare come si potesse issare fin lassù ciò che era necessario alla defunta, l'artista, con una concezione pratica che sa singolarmente di romano, ha rappresentato accanto alla tomba una di quelle macchine elevatorie degli antichi ad alto albero fissato da gomene e carrucole che era detto rota (Vitr. X 2, 5 ss.) e in cui appunto il sollevamento dei pesi era ottenuto dal premere degli uomini sulle pale dei suoi raggi. Alt. 1,31. 69-96 d. Cr.

Fig. 453. - VESPASIANO (9-79 d. Cr.).
MUS. NAZ. NAPOLI.

Dopo i brevi principati del vecchio Galba, del molle Ottone, e di Vitellio, che come uomo non era stato degno nè del regno nè della morte (Aus. *De XII Caes.* 257), nel 69 d. Cr. in età di sessant'anni fu proclamato imperatore Vespasiano. Era allora in oriente, occupato a domare la rivolta giudaica. A detta di Svetonio (*Div. Vesp.* 20) egli fu di statura quadrata e di membra salde e robuste. Si motteggiava sull'espressione del suo volto che appariva contratto come di uno che stesse compiendo uno sforzo, e Dione (LXVI 17) pone in bocca all'imperatore stesso uno scherzevole accenno alla sua calvizie. Calvo infatti egli appare nei suoi ritratti (giusto per questo elemento è qui il restauro del cranio) e comprendiamo per la forma corta del viso, per la larghezza del suo doppio mento, per le rughe della fronte, per l'aggrottamento degli occhi, per i profondi solchi che partendo dal naso fanno più risaltare il cadere delle guance, per il taglio dritto della bocca, come l'espressione che si coglieva nel suo viso fosse quella della contrazione. Ma vi è diffusa anche quella bonarietà del carattere che poteva far dire a Svetonio (*Div. Vesp.* 12) che egli era stato civile e clemente dal principio sino alla fine del suo principato. Alt. 1,35.

Fig. 454 - TITO (41-81 d. Cr.) — *MUS. NAZ. NAPOLI*

I tratti del padre, fissati quando già vecchio era salito all'impero, si ritrovano in una forma più giovanile nel figlio. Ha infatti lo stesso taglio quadrato del volto, la stessa arcuazione sinuosa delle sopracciglia, la stessa abbondanza del mento. Ma ha ancora i capelli, per quanto corti, non ha rughe intorno agli occhi, non ha solchi accentuati sotto le guance. Ed ha la bocca piena e carnosa, non le labbra assottigliate e rientranti per l'età. La bellezza fredda e polita di questo volto rivela una sicura forza di volontà e corrisponde pienamente al'a parola di Tacito (*Hist.* II, 1) che ricorda il suo «decor oris cum quadam maiestate» e a quella di Svetonio (*Div. Tit.* 3) che lo dice «forma egregia et cui non minus auctoritatis inesset quam gratiae». Del corpo si celebrava la particolare vigoria, per quanto non fosse alto di statura e avesse il ventre alquanto prominente. A confronto di quello del padre manca certo in questo ritratto il segno della bonomia, ma se le denigrazioni dei malevoli avevano in lui predetto un altro Nerone, questi sospetti e queste accuse si trasformarono in massime lodi giacchè, a detta sempre di Svetonio, nessun vizio si trovò in lui ed invece vi si trovarono somme virtù. Poteva così essere salutato «amor ac deliciae generis humani». Alt. 2,30.

Fig. 455. - DOMIZIANO (51-96 d. Cr.)
MUS. NUOVO DEL CAMPIDOGLIO, ROMA.

Tito era stato «orbis amor» (Aus. *De XII Caes.* 259), Domiziano fu invece «immanissima belua». E Plinio (*Paneg.* 48), che così lo chiama, aggiunge che aveva la superbia sulla fronte, l'ira negli occhi, un pallore femmineo nel corpo, e nel volto l'impudenza soffusa di molto rossore. Non più benevolo è con lui Svetonio (*Dom.* 11, 18) che ricorda soprattutto la sua ipocrita crudeltà. E così lo descrive nel suo aspetto fisico: «Fu di statura slanciata, di volto modesto e facile al rossore, di occhi grandi ma di debole vista. Inoltre fu bello e ben formato, specialmente in gioventù. In appresso divenne deforme per la calvizie, per l'obesità del ventre e per la gracilità delle gambe». «Calvo Nerone» infatti lo chiamava Giovenale (*Sat.* IV 38). Della calvizie lo scultore ha dato solo un cenno ponendo assai in alto sulla fronte l'attaccatura dei brevi capelli, ma ha fissato con grande vivezza i tratti generali della gente flavia e insieme quelli particolari del suo carattere. Domiziano ha qui infatti del padre e del fratello la forma larga del viso, l'ampio mento. Ma di proprio ha l'espressione obliqua degli occhi che ricorda la sua «calliditas» ed ha la conformazione della bocca col labbro superiore sporgente che ricorda la sua «saevitas». Alt. 0,52.

Fig. 456. - FORO DI NERVA — ROMA.

Fu iniziato da Domiziano (Svet. *Dom.* 5) prima dell'86 d. Cr. ma fu condotto a termine e dedicato da Nerva nel 92 d. Cr. (*C. I. L.* VI 31213). Esso occupò sull'Argiletum (fig. 368) lo stretto spazio che stava tra il Forum Iulium e il Foro di Augusto (fig. 395) da una parte e il tempio della Pace dall'altra: perciò fu anche chiamato Forum Transitorium (Ael. Lampr. *Alex. Sev.* 28). Conteneva un tempio di Minerva e un santuario di Giano. Ricco era il muro di recinzione a colonne corinzie con trabeazione sporgente sulle colonne, fregio decorato a rilievo con scene riferentisi a Minerva come protettrice del lavoro, e figure di divinità nell'attico tra le colonne. Questo ne è un avanzo del lato orientale.

Fig. 457. - ARCO DI TRAIANO — ANCONA.

Come dice l'iscrizione dell'attico (*C. I. L.* IX 5894) quest'arco, che si eleva sopra alto podio sul molo del porto e non a cavaliere di una via, fu dedicato dal Senato e dal Popolo Romano nel 115 d. Cr. a Traiano « providentissimo principi » perchè aveva reso ai naviganti più sicuro l'accesso d'Italia facendo a sue spese anche la costruzione di quel porto. Sparite sono le statue in bronzo dell'imperatore, della moglie Plotina, della sorella Marciana, che lo sormontavano, e i rostri di navi, egualmente in bronzo, che lo ornavano sui prospetti, ma intatta è rimasta la bella e semplice architettura con colonne corinzie che fiancheggiano l'alto e stretto fornice (alt. 7,62, largh. 3).

Fig. 458. - « BASILICA » SULLA VIA PRENESTINA — ROMA

Differiscono le opinioni sulla destinazione originaria di questo singolare edificio sotterraneo (lungh. 12, largh. 9) che nella sua pianta con navata centrale ad abside al fondo e navate laterali annuncia la forma caratteristica della basilica cristiana. Secondo alcuni era una tomba, secondo altri un luogo di riunione per culti mistici. La poderosa ma trascurata architettura a volte e lo stile della decorazione a stucco con soggetti del mito greco la fanno riportare alla fine del I o al principio del II sec. d. Cr., ma v'è anche chi la fa risalire all'età di Augusto.

Fig. 459. - « TEMPIO DI ADRIANO » — ROMA.

Adriano (Ael. Spart. *Hadr.* 19,10) ricostruì, dopo che un incendio l'aveva distrutto al tempo di Tito, la Basilica di Nettuno, che nel 25 a. Cr. Agrippa aveva innalzato nel campo Marzio a ricordo della vittoria di Azio. Ma questo edificio di cui rimangono undici colonne corinzie del lato settentrionale anzichè la Basilica si vuole che sia il tempio di Adriano, dedicato da Antonino Pio (Iul. Cap. *Ant. Pius*, 8) nel 145 d. Cr. Caratteristica era la decorazione scultoria delle basi delle colonne: rilievi rappresentanti le Province dell'impero si alternavano con trofei di armi.

Fig. 460. - PANTHEUM — PROSPETTO — ROMA.

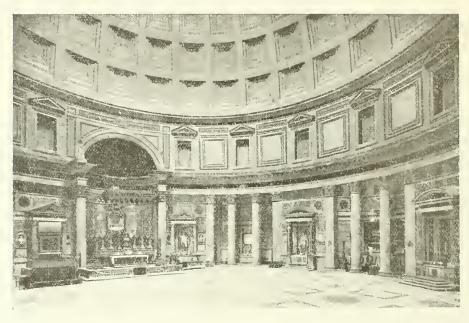



Fig. 461. - PANTHEUM — INTERNO — ROMA

Era stato dedicato da Agrippa (Dion. Cass. LIII 27) nel 27 a. Cr. probabilmente a glorificazione della stirpe giulia e forse traeva il suo nome di Pantheum dalle statue di divinità che vi erano state collocate, tra cui quelle di Marte e di Venere, anzichè dalla forma convessa della sua cupola che ricordava la volta celeste. Andato a fuoco una prima volta sotto Tito e rialzato da Domiziano, incendiatosi di nuovo per la caduta di un fulmine sotto Traiano, fu ricostruito nella forma presente da Adriano (Ael. Spart. *Hadr.* 19,10) come chiaramente indicano i bolli dei mattoni adoperati nella costruzione tra il 110 e il 125 d. Cr. Controverso è se del tempo di Adriano sia anche il pronao a colonne, per quanto certo il tipo di esse sia il medesimo di quelle dell'interno, o appartenga ai lavori che vi fece Antonino Pio (Iul. Cap. *Ant. P.* 8, 2) o ancor meglio rientri in quei restauri che vi furono condotti da Settimio Severo e da Caracalla nel 202 d. Cr. e ai quali fa accenno l'iscrizione (*C. I. L.* VI 896) in piccole lettere nell'epistilio, sotto quella di Agrippa ivi riprodotta dalla vecchia costruzione e modernamente rinnovata con lettere di bronzo. Nel suo aspetto presente il Pantheum è costituito da una grande costruzione circolare (dm. 43,20, alt. 43,20) che è coperta da una cupola a calotta sferica alleggerita a cassettoni e che ha tre absidi semicircolari, una difronte all'ingresso e due sul diametro trasverso, e quattro absidi rettangolari sui diametri obliqui. Ad essa si riattaccano un avancorpo rettangolare, il cui ingresso è fiancheggiato da due nicchioni, e un pronao (largh. 33,50 prof. 13) con otto colonne corinzie sulla fronte e due file di quattro nell'interno (alt. 12,50). Inorganica è l'unione di questo pronao, che ripete le forme rettilinee dell'architettura greca, con l'architettura puramente romana curvilinea nella pianta e nell'elevato dell'edificio principale, che inoltre nelle sue absidi interne rivela la tendenza dell'architettura romana ad accrescere la spaziosità interiore con questo inserirsi dei vani nello spessore dei muri. Ma l'originalità di questa architettura è soprattutto evidente, dall'interno, nella bella linea della cupola e nella luminosità della sala, ottenuta con un'apertura anulare nell'alto al centro di essa (dm. 8,90). Solo partendo da questi precedenti romani l'architettura cristiana poteva giungere alla creazione della mole michelangiolesca di S. Pietro. E l'ardita genialità di questa struttura che Ammiano Marcellino (XVI, 10,14) diceva «speciosa celsitudine» si impone ancor'oggi, dopo che il tempo ha corroso la decorazione esterna di marmi e di stucchi, che l'avidità degli nomini ha privato la cupola della sua copertura di tegole di bronzo dorato e il pronao dell'intravatura dello stesso metallo, e che l'infelice gusto dei tempi nuovi ha modificato l'ornamento dell'interno facendo sparire la sontuosa incrostazione di marmi appartenente forse al restauro con cui Settimio Severo e Caracalla «Pantheum vetustate corruptum cum omni cultu restituerunt».

Fig. 462. - NINFEO — VILLA DI ADRIANO — TIVOLI.

All'incirca dal 125 al 135 d. Cr. Adriano costruì in modo meraviglioso questa sua villa tiburtina e dette alle parti di essa nomi celeberrimi di province e di luoghi, quali Liceo, Accademia, Pritaneo, Canopo, Picile, Tempe. Per nulla tralasciare vi fece anche gli Inferi (Ael. Spart. *Hadr.* 26,5). Questo esotismo particolarmente greco rientra nel carattere di Adriano e in quella curiosità eclettica del suo mobilissimo spirito che per due volte dal 121 al 126 e dal 128 al 134 gli fece percorrere gran parte delle province dell'impero, ma la pianta e la struttura della sua villa sono originali creazioni di architettura romana. Lo rivela soprattutto la predilezione per la costruzione curvilinea di cui porge un bell'esemplare quest'abside del Ninfeo. Oggi della villa rimangono solo i ruderi grandiosi tra i ciuffi dei cipressi e le vaste ombrelle dei pini, ma a giudicare dal numero delle sculture che vi sono state ritrovate essa doveva essere una magnificenza non solo per la ricchezza ornamentale degli stucchi e dei marmi, ma anche per la collezione di copie d'opere d'arte, che l'imperatore vi aveva radunato.

Fig. 463. - MOLE ADRIANA — ROMA.

È la tipica architettura romana curvilinea, anzi la tradizionale forma cilindrica della tomba latina (confr. fig. 407) Adriano scelse per il suo mausoleo funerario che al pari del Pantheum ha sfidato i secoli per la saldezza della struttura. Egli lo costruì presso il Tevere insieme al ponte che vi dava accesso e che egualmente ebbe il suo nome (Ael. Spart. *Hadr.* 19,11), ma l'opera, che era stata cominciata sei anni prima della sua morte cioè nel 132, fu terminata solo da Antonino Pio nel 139 d. Cr. (Iul. Cap. *Ant. P.* 8, 2). L'iscrizione con la dedica della tomba ad Adriano e a Sabina da parte di Antonino Pio (*C. I. L.* VI 984) era posta sull'ingresso. L'edificio, che misurava nel complesso circa 50 m. di altezza, è costituito da un poderoso basamento quadrangolare di 84 m. di lato su cui si eleva una costruzione cilindrica di 64 m. di diametro, che conteneva la camera funeraria. Il tutto era sormontato da un'alta base con la statua colossale di Adriano forse su una quadriga. Dalla trasformazione dell'edificio in fortezza, avvenuta già alla fine del mondo antico, e dalla statua dell'arcangelo Michele innalzatavi a ricordo della sua apparizione a S. Gregorio Magno la tomba ha ricevuto l'odierno nome di Castel S. Angelo.

Fig. 464. - PORTICO DIETRO IL TEATRO — OSTIA.

Come Pompei ci dà l'immagine della gaia città di provincia dell'età flavia, Ostia ci dà quella di un ricco emporio portuale dell'età degli Antonini. Del vecchio porto, che la leggenda voleva fondato da Anco Marzio alla foce (ostium) del Tevere, non si è trovata traccia, invece dell'Ostia repubblicana, che era sulla sponda sinistra del fiume a qualche distanza dalla spiaggia marina e che nella tradizione letteraria è già ricordata dal tempo della seconda guerra punica, sono tornati alla luce il giro delle mura di età sillana e qualche edificio contemporaneo. Ma il maggiore sviluppo lo ebbe in età imperiale sotto Adriano e sotto i suoi successori. Essa era una grande città costruita regolarmente secondo il sistema romano con poche e larghe vie tagliate angolarmente da molte minori e aveva tutto ciò che contraddistingueva una città romana: foro, templi, teatro, terme, santuari di divinità straniere oltre a numerose case e magazzini. Il colonnato qui riprodotto, che ha colonne lisce con capitello a foglie d'acqua, fa parte del grande portico che secondo le norme dell'architettura antica veniva disposto dietro la scena del teatro. Metà del II secolo d. Cr.

Fig. 465. - MAGAZZINO CON DOLII — OSTIA.

Il più importante dei commerci di Ostia era quello del grano, ed è noto che cosa rappresentasse questo approvvigionamento non solo per la vita economica di Roma ma per la sua stessa vita politica. Ad Ostia giungevano i grani di Etruria, di Sardegna, d'Africa, d'Oriente. E qui essi venivano depositati per il trasporto nell'interno. Gli «horrea», cioè i magazzini di grano erano tra gli edifici più comuni di Ostia. Singolari sono quei magazzini minori non di transito ma di conservazione locale in cui i cereali venivano raccolti in dolii conficcati nel terreno, quale è quello qui rappresentato. La capacità di ciascun dolio era segnata in cifre incise sul suo labbro. Metà del II sec. d. Cr.

Fig. 466. - «SERAPEUM» — POZZUOLI

Errato è il nome sotto cui questo monumento è noto. Non fu esso luogo destinato al culto di Sarapis (fig 205), ma fu probabilmente un mercato coperto (macellum) o edificio annesso alle terme come indicano le vicine sorgenti calde. Esso interessa sopratutto per la singolare traccia che porta in sè dei fenomeni di immersione e di riemersione marina di questa spiaggia vulcanica Difatti le sue colonne dall'altezza di m. 3,60 fino a quella di m. 5,70 dal suolo presentano la corrosione dovuta ad un mollusco (lithodomus lithophagus), il che significa che dopo l'antichità deve essere stato prima seppellito da eruzioni delle solfatare vicine fino all'altezza priva di corrosione e poscia, per abbassamento del terreno, deve essere stato sommerso nel mare donde infine è riemerso. Ma anche la sua architettura è degna di attenzione ed essa per la distribuzione dello spazio interiore è architettura originalmente romana. L'edificio infatti era costituito da un grande portico di 48 colonne sul quale erano distribuiti 36 piccoli vani. Nel mezzo si innalzava un edificio circolare con peristilio di 16 colonne corinzie. Metà del II sec. d. Cr.

Fig. 467. - TEATRO — TAORMINA.

L'architettura romana tolse da quella greca l'edificio del teatro, ma lo modificò sostanzialmente nella cavea (fig. 69) che fece meno adagiata e più ripida, e nella scena che elevò più alta e più ricca. In contrapposizione al teatro greco ne risultò così una costruzione più chiusa e più interiore che era appunto nello spirito dell'architettura romana. Tali sono appunto i caratteri che presenta il teatro di Taormina, dell'antica Tauromenium. Certo esso ha preso il posto di un più antico teatro di età greca, forse di periodo ellenistico,ma il sistema di costruzione a sacco e a mattoni nel nucleo della cavea e nella scena e l'architettura di questa con porte ed arco e nicchie rivelano chiaramente il suo carattere romano. La cavea era divisa da scalette in nove cunei. Dopo quello di Siracusa è il più vasto teatro di Sicilia giacchè misura nel suo diametro massimo m. 109 e in quello dell'orchestra m. 35 e come nel teatro di Siracusa la distruzione (qui soltanto parziale) della scena permette a noi il godimento di uno sfondo naturale meraviglioso: è il mare che lambisce la costa sottostante ed è il massiccio soprastante dell'Etna Metà del II sec. d. Cr.

Fig. 468. - PORTA D'ADRIANO — ATENE.

Come l'architettura curvilinea romana sia riuscita ad imporsi anche nella patria dell'architettura rettilinea cioè in Grecia e per opera di quello stesso imperatore Adriano, che pure era uno spirito ellenizzante, lo mostra questa porta (alt. 18, largh. 13,50). Essa nella pianura a sud-est dell'Acropoli nelle vicinanze dell'Olympieion (fig. 238) divideva la città greca dalla nuova città romana che si era stabilita in età imperiale sulle ultime pendici dell'Imetto e sulle rive dell'Ilisso e che aveva preso il nome di Novae Athenae (*C. I. L.* III 549) o Hadrianopolis (Ael. Spart. *Hadr.* 204). Se infatti la parte superiore della porta conserva la classica architettura delle colonne e del frontone triangolare, la parte inferiore invece presenta il bell'arco romano (largh. 6,20) e le colonne (ora mancanti) ai lati di esso, distaccate come erano dalle pareti, avevano una pura funzione ornamentale. Si comprende come in considerazione della ricca città romana potesse essere stato scritto orgogliosamente nella fascia sopra l'arco da un lato: «Questa è l'Atene di Teseo, la città di prima» e dall'altro «Questa è di Adriano e non la città di Teseo» (*C. I. A.* III 401 s). 125-138 d. Cr.

Fig. 469. - TOMBA DI ANNIA REGILLA — TRA LA VIA APPIA E LA VIA LATINA — ROMA.

Erode Attico, il filosofo maestro di M. Aurelio e amico di Antonino Pio, aveva sposato una romana della famosa famiglia degli Atilii, Annia Regilla e delle ricchezze da lui possedute, che largamente adoperò in Atene e altrove per opere pubbliche, una gran parte la destinò ad onorare con grandiosi monumenti la moglie morta improvvisamente verso il 160 d. Cr. A lei tra l'altro innalzò un sontuoso sepolcro a poca distanza dalla via Appia in un terreno che portava il greco nome di Triopio. Si riconosce la tomba di Regilla in questo edificio che, se nella sua costruzione quadrangolare (largh. 8 circa) e nel suo tetto a due spioventi conserva il segno dell'architettura rettilinea greca, porta per altro anche quello romano nella struttura, che è a mattoni di due colori, gialli per le mura e rossi per la parte ornamentale, nell'architettura interna, che è a due piani e a volta, nella funzione decorativa a cui sono ridotti pilastri corinzi leggermente sporgenti dalle pareti o le mezze colonne inserite nel loro spessore.

Fig. 470. - L'IMPERATORE TRAIANO ISTITUISCE PER I FANCIULLI POVERI GLI « ALIMENTA ITALIAE » — PLUTEO DEI ROSTRI IMPERIALI — FORO, ROMA.

Questi due plutei appartenevano ai nuovi Rostri o Rostri imperiali che, costruiti forse dal triunviro M. Antonio, presero il posto degli antichi Rostri repubblicani del Comizio. I nuovi Rostri furono stabiliti nella regione occidentale del Foro (fig. 368) tra la basilica Giulia e il luogo dove sorse poi l'arco di Settimio Severo (fig. 518) e al tempo di Traiano furono ornati con questi due ripari che nella faccia posteriore portano scolpiti a rilievo i tre animali dei Suovetaurilia (fig. 418) e nella faccia anteriore celebrano due munificenze dell'imperatore. Secondo lo spirito dell'arte romana alle scene è dato lo sfondo architettonico reale del luogo dove il fatto storico si compie, cioè degli edifici del Foro. I due rilievi si facevano fronte e tutti e due alla medesima estremità presentano all'ombra di un fico una singolare statua del Foro, quella di Marsia con l'otre, che si trovava presso i templi di Castore e di Vesta. Nell'un rilievo all'altra estremità sono rappresentati i Rostri dietro cui appaiono l'arco forse di Giano e il prospetto forse della Curia: tra questi due monumenti e la statua di Marsia vi sono il largo imbocco dell'Argiletum e la facciata della basilica Emilia. Nell'altro rilievo l'estremità opposta è occupata da un'arcata forse del Tabularium (fig. 383) tra il tempio corinzio di Vespasiano e il tempio ionico di Saturno (fig. 370) e tutto il restante spazio presenta il porticato della basilica Giulia (fig. 369). Nel primo rilievo l'imperatore in toga tra i dignitari e i littori con i fasci è sui Rostri: egli annuncia alla turba sottostante di basso popolo, vestito di « paenula » e a lui acclamante, l'estensione a tutta Italia dell'istituzione di Nerva degli « alimenta » cioè della distribuzione mensile di frumento o di denaro che i cittadini poveri potevano ottenere come mutuo dal comune per il sostentamento dei figli (*Ep. de Caes.* 12, 4). E difatti nell'altra parte del rilievo all'imperatore, che è assiso sulla sedia curule, l'Italia, grata del beneficio ricevuto, presenta un bambino e una fanciulletta (pueri et puellae alimentariae). Nel secondo rilievo l'imperatore è seduto sui Rostri e dà ordine a una persona armata di face di dare fuoco ai dittici che vengono portati e accumulati da una folla di uomini vestiti da militari con tunica stretta da « cingulum » e calzati di « caligae ». Sono questi i documenti che vengono distrutti a cancellazione dei debiti che i cittadini avevano verso il fisco per l'imposta sulle successioni. Non è da omettere che altri identifica diversamente gli edifici rappresentati e vede nelle due scene la celebrazione di due editti di Domiziano anzichè di Traiano. Ma qualunque possa essere la soluzione in proposito è da notare che l'originale carattere romano di quest'arte, oltre che nella glorificazione imperiale e nello scenario architettonico, si rivela nella rappresentazione viva della folla e nella distribuzione di essa in due file sovrastanti. Lungh. 5,37. 104-110 d. Cr.

Fig. 471. - L'IMPERATORE TRAIANO CONDONA AI CITTADINI I DEBITI PER L'IMPOSTA SULLE SUCCESSIONI — PLUTEO DEI ROSTRI IMPERIALI — FORO, ROMA.

Fig. 472 - ARCO DI TRAIANO — LATO VERSO ROMA — BENEVENTO.

L'arco era stato innalzato «fortissimo principi». Lo dice, ripetuta su ambedue le facce, l'iscrizione dell'attico (*C. I. L.* IX 1558) che registra anche l'anno della dedicazione, cioè il 114 d. Cr. L'accenno alla sua «fortitudo» è l'eco delle vittorie daciche per cui aveva nel 107 celebrato il suo secondo trionfo. Ma l'arco onorario certo gli fu innalzato per altra causa, per ricordo cioè di quella via Traiana che egli aveva innestato sulla via Appia onde accorciarne il percorso e che, partendo appunto da Benevento, giungeva a Brindisi attraverso Canosa e Gnazia anzichè attraverso il più lungo e antico tracciato di Venosa e di Taranto. Corrisponde infatti alla data dell'arco la data della via, perchè essa è celebrata nelle monete del suo sesto consolato cioè posteriori al 112 d. Cr. L'arco (alt. 15,60 largh. 8,60) ha ancora un solo fornice (largh. 3,43) come l'arco di Tito (fig. 433), ma la sua semplice architettura si perde in mezzo all'esuberante ornamentazione, giacchè, all'infuori degli zoccoli e dello spazio destinato all'epigrafe, le due facciate, di cui una guarda verso l'interno della città e quindi verso Roma, l'altra verso le lontane province, sono per intero coperte di rilievi. Nelle lunette al disopra del fornice vi sono sul lato interno una Vittoria con vessillo ed una con corona, invece nel lato esterno vi sono due divinità fluviali, forse il Danubio e l'Eufrate. Ai piedi di ciascuna delle quattro figure vi è un putto con l'attributo di una delle stagioni: simbolo dei «felicia tempora». Ornano le due mensole sul fornice altre personificazioni. E come nell'arco di Tito una pompa trionfale occupa tutto il fregio. Simmetricamente sono ripetute nell'alto e nel mezzo dei due piloni su ambedue le facce due scene analoghe. Nell'una quattro giovani in tunica di camillo (fig. 344), e due di essi con scudi, stanno ai lati di un candelabro. Nell'altra due Vittorie araldicamente affrontate dinanzi ad un incensiere pongono il ginocchio sul dorso del toro atterrato (confr. fig. 341). E nella chiave di volta del fornice una Vittoria corona l'imperatore. All'imperatore poi si riferiscono particolarmente i rilievi dei sei quadri principali su ciascuna delle due facciate, cioè i due nell'attico e i quattro nei due piloni. E si vuole che con perfetta concordanza tra i soggetti quelli del lato verso la città riguardino le provvidenze dell'imperatore per Roma, quelli del lato verso Brindisi riguardino invece le provvidenze per le province. È qui riprodotto il lato verso Roma. A sinistra dell'iscrizione nell'attico vi sono sul davanti gli dèi della triade capitolina, Giove tra Minerva e Giunone, al di dietro Ercole, Bacco, Cerere, Mercurio. Essi assistono alla scena che si svolge sul Campidoglio nel quadro di destra; presso il tempio di Juppiter Custos la dea Roma riceve con i due consoli l'imperatore presso cui sta Adriano già designato a suo successore. Nei due riquadri sottostanti egualmente i numi ispirano la munificenza imperiale e ne sono testimoni e mallevadori. A destra la Virtus con un'insegna sormontata da cinque aquile legionarie presenta a Traiano due veterani togati; al didietro le due divinità agresti, Diana e Silvano, simboleggiano il dono delle terre che ha fatto ad essi l'imperatore. A destra tre divinità portuali, Portuno, Ercole, Apollo, assistono all'accoglienza che Traiano fa ad una deputazione di commercianti del porto, forse del porto Tiberino o ancor meglio di quel portus Traiani (Civitavecchia) che egli fondò come gran porto di Roma. Nei due riquadri inferiori la scena è spezzata come in quelli dell'attico. Là l'imperatore era ricevuto sul Campidoglio, qua egli è ricevuto dal prefetto della città nel Foro; a sinistra tutta la cittadinanza è personificata dal Genius Populi Romani in aspetto di giovane con cornucopia, dall'Ordo Senatorius e dall'Ordo Equester, in aspetto di figure togate con attributi diversi. Nel lato rivolto verso Brindisi le gesta dell'imperatore e le sue provvidenze verso le province sono rappresentate nei due rilievi dell'attico dalla Mesopotamia inginocchiata tra i suoi due fiumi e delle divinità della nuova provincia dacia, nei due rilievi mediani dalla presentazione che Traiano fa a Roma e a Marte della prole romana e da quella che la Virtus e Marte fanno a Traiano delle giovani reclute provinciali, nei due rilievi inferiori dagli atti di fedeltà e di sottomissione che compiono i Parti e i Germani. Le forme di chiara derivazione greca nelle Vittorie e nelle figure delle divinità nulla tolgono al carattere prettamente romano delle singole scene e dell'insieme in cui si mescola la realtà e l'allegoria, ma sempre l'una e l'altra rivolte a celebrare il valore, la saggezza, la bontà dell'imperatore e la grandezza dell'impero romano.

Fig. 473-474. - RILIEVI DEL FORNICE NELL'ARCO DI TRAIANO — BENEVENTO.

Ma non solo a Roma e alle Province mirava la decorazione dell'arco: il cittadino beneventano che passava sotto il fornice ritrovava nei due rilievi che lo fiancheggiavano il segno particolare della benevolenza imperiale verso di lui. Nell'uno v'è una scena di sacrificio: a destra l'imperatore togato e incoronato è in atto di gettare incenso sulla fiamma del tripode e lo assistono il flautista e due camilli (fig. 344), a sinistra il popa e i vittimari sono intenti al sacrificio del toro. All'intorno si affollano littori e personaggi togati. Ma non è una scena generica di sacrificio: probabilmente rievoca quello reale che Traiano compiè nell'inaugurazione della via Traiana, alla sua partenza per la spedizione d'oriente, in questo stesso luogo in cui gli fu poi innalzato l'arco onorario. Nell'altro rilievo è forse rappresentato un atto di munificenza dell'imperatore verso i cittadini di Benevento e dei luoghi vicini. La scena ha insieme del «congiarium», cioè della distribuzione di alimenti e di denari che gli imperatori facevano in Roma alla popolazione povera, e dell'istituzione traianea dei pueri alimentarii che già vedemmo celebrata in un rilievo del Foro (fig. 470). Presso la tavola con i doni sta l'imperatore in corta tunica e manto come se fosse in procinto di partire per il campo e tiene nella sinistra il dittico della donazione. Accanto a lui sono i littori e intorno alla tavola si affollano quattro figure di donne con corona turrita, personificanti le città beneficate, e cittadini accompagnati dai loro figlioli. Ed una delle città tiene al seno un fanciullino a significare la protezione data agli orfani. Uno dei bimbi si avvicina alla tavola facendo grembo con la toga per ricevere i doni, un altro che li ha già ricevuti segue il padre che si allontana. I fanciulli a cavalcioni sulle spalle paterne pongono un tratto di famigliare semplicità nella scena che si svolge tra imperatore e cittadini, ma richiamano anche ad una delle usanze del congiarium ricordata da Plinio proprio nel Panegirico di Traiano (26, 1). Era cioè preoccupazione dei cittadini di far mostra dei loro figlioli ponendoseli sulle spalle e di insegnare loro «adulantia verba, blandasque voces» perchè col loro saluto attraessero la particolare attenzione dell'imperatore. Come nei rilievi delle due facciate è quindi evidente anche in queste scene il senso della vita romana. E romana è l'arte, oltre che nei soggetti, nelle forme: nell'affollamento delle figure, nella loro disposizione in profondità, nella sparizione del piano di fondo dietro questa massa di corpi togati e ammantati, nell'indicazione dello spazio al disopra delle teste dove si incrociano i fasci dei littori, nella determinazione del paesaggio, per mezzo dei due platani, nella scena dei doni. I medesimi caratteri riconoscemmo nei rilievi dell'arco di Tito.

Fig. 475. - COLONNA TRAIANA - ROMA.

Le ceneri di Traiano furono riportate in Roma dalla moglie Plotina e dalla nipote Matidia figlia della sorella Marciana (Ael. Spart. *Hadr.* 5, 9) e furono deposte nel foro Traiano sotto la sua colonna. Al culmine di essa, dove ora è la statua in bronzo di S. Pietro, fu collocata la sua immagine (*Epit. de Caes.* 13, 11). E così la colonna onoraria, che come dice l'iscrizione (*C. I. L.* VI 960) gli era stata innalzata dal Senato e dal Popolo romano per indicare di quanta altezza fossero state tagliate le vicine pendici del monte onde ottenere lo spazio destinato a tanti monumenti (Dion. Cass. LXVIII 16), divenne il suo monumento funerario. La colonna infatti gli era stata dedicata nel 113 d. Cr. cioè un anno prima dell'arco di Benevento, e si elevava nel mezzo di quel grandioso Foro che, appunto tagliando uno sperone del Quirinale, egli aveva creato a nord-ovest di quello di Augusto (fig. 395) come ultimo della serie dei fori imperiali e come via di accesso al quartiere del Campo Marzio. Ne fu architetto Apollodoro di Damasco (Dion. Cass. LXIX, 4) e conservò del foro di Augusto la collocazione del tempio al fondo del suo recinto. Ma tra il tempio, che fu là innalzato da Adriano a Traiano e a Plotina, e la piazza aperta del foro fu disposta la basilica Ulpia e tra la basilica e il tempio, in un breve spazio fiancheggiato dai due edifici della biblioteca Ulpia si trovava la colonna onoraria. Al pari della Giulia (fig. 369) la basilica Ulpia era costituita da una grande sala dentro cui era disposto un doppio colonnato. Segnano appunto le navate più settentrionali della basilica le colonne mozze qui rialzate. La magnificenza e la ricchezza del Foro Traiano in marmi, in decorazioni architettoniche, in opere della scultura sono vantate nelle testimonianze di antichi scrittori. Ma per grandiosità e finezza di lavoro superava ogni opera questa colonna che è tutta in marmo pario e il cui fusto alto 100 piedi, cioè m. 29,77 (m. 36.10 con il basamento e senza la statua) misura m. 3,60-3,30 di diametro. Il suo alto basamento è ornato di trofei di armi, tra basamento e colonna sono inseriti un plinto ed un toro decorato a foglie di alloro. Un ovolo è scolpito sul bacile del capitello. Con ventitrè giri si svolge a spirale intorno al fusto, al pari di un rotolo istoriato, un rilievo che misura 1 metro di altezza e 200 m. di lunghezza. Esso ha quindi l'altezza del fregio panatenaico del Partenone (fig. 127), ne supera per altro la lunghezza di 40 m. E secondo lo spirito dell'arte romana e imperiale il suo soggetto non è una creazione fuori del tempo, è la rappresentazione di una realtà gloriosa, cioè la narrazione, con sistema continuativo, delle due campagne daciche dell'imperatore, quella del 101-103 e quella del 104-106 d. Cr. In scene non mai separate tra loro si seguono tutti gli avvenimenti dell'epica lotta dal momento in cui l'esercito romano esce all'impresa sino all'esodo del popolo vinto dietro le misere greggi. Segno di divisione tra le due campagne, una Vittoria registra sullo scudo il successo della prima impresa (confr. fig. 202). Non mai epopea o storia ha avuto una più estesa e più ricca rappresentazione figurata: eppure ignoto è il nome di così grande artista.

Fig. 476-477. - RILIEVI DELLA PARTE INFERIORE DELLA COLONNA TRAIANA — ROMA.

Queste due fotografie tratte dall'originale offrono un'idea del modo come si svolge il rilievo intorno alla colonna, della successione ininterrotta delle scene, dello sfondo paesistico dato alle azioni umane. L'occhio dello spettatore partendo dal punto più basso della colonna segue tutti gli episodi della narrazione girando realmente intorno ad essa, ma ha l'illusione che lo scenario si muova dinanzi a lui con successione di luogo e di tempo. Le due vedute qui riprodotte non sono adiacenti, vi sono quindi tra esse due brevi lacune delle quali bisogna tener conto seguendo la descrizione. La scena si apre con la rappresentazione del Danubio: case recinte da una palizzata, capanne di stoppia, torri di scolta ne occupano la sponda; dei soldati romani sono in vedetta o sono intenti al carico delle barche; dal suo letto si eleva maestoso nel cavo di una roccia il fiume stesso in aspetto di uomo barbato e coronato di canne. Dalla porta di una città, che si vuole sia Viminacium, l'esercito romano, diviso in due colonne, esce all'impresa traversando il fiume su due ponti di barche, signiferi e vessilliferi alzano le loro insegne, dei cavalieri precedono: vien fatto di pensare che Dante avesse dinanzi agli occhi i rilievi della colonna quando, descrivendo la scene di Traiano nel Purgatorio (X 79-82) diceva « Intorno a lui parea calcato e pieno | di cavalieri e l'aquile nell'oro | sovr'esso in vista al vento si movieno ». E siamo dopo nell'accampamento: l'imperatore sul tribunale militare (suggestus) tiene consiglio di guerra. Al consiglio segue la « lustratio » del campo: dinanzi alla sua tenda Traiano, come pontefice massimo, fa la libazione, mentre intorno al recinto sono condotti gli animali per il sacrificio dei suovetaurilia (fig. 448). Viene poi l'« allocutio » dell'imperatore ai soldati e quindi la fortificazione di un accampamento. Più in là altri soldati tagliano alberi in un bosco per far legname necessario ad un'altra fortificazione. Quanto è qui rappresentato è appena il principio della vasta narrazione, ma sono questi i temi prediletti e più volte ripetuti della vita del campo sul cui sfondo si svolgerà poi la drammatica azione guerresca.

Fig. 478. - LA PRIMA BATTAGLIA — DALLA COLONNA TRAIANA — ROMA.

Il primo scontro tra Romani e Barbari avviene sull'orlo di una foresta in cui i Daci si erano posti in agguato e forse si svolge in mezzo al temporale giacchè dall'alto Juppiter Tonans scaglia fulmini. La testa del Dacio barbuto e capelluto fa contrasto col raso volto del soldato romano. E all'accanimento della lotta espresso nei gesti e nei visi si contrappone il pietoso atto dei due Daci che portano fuori della mischia il giovane compagno ferito e morente. È forse la battaglia di Tape (Dion. Cass. LXVIII 8).

Fig. 479. - INSEGUIMENTO DELLA CAVALLERIA SARMATA — DALLA COLONNA TRAIANA — ROMA.

Una turma di cavalieri romani volge in fuga dei cavalieri sarmati. Questi si distinguono per l'armatura squamata di cui sono coperti anche i cavalli. Forse l'episodio ricorda un'incursione che avevano fatto nella provincia romana della Mesia inferiore.

Fig. 480. - LA SOTTOMISSIONE DEI DACI — DALLA COLONNA TRAIANA — ROMA.

Siamo alla fine della prima campagna. Traiano è sul suggestus e schierati accanto a lui sono i signiferi dell'esercito vittorioso. Tutto un popolo implorante è inginocchiato ai suoi piedi (confr. fig. 415). Nel Dacio che a terra accanto al trono fa gesti di drammatica supplicazione si è voluto riconoscere il re stesso, Decebalo. Non mai il linguaggio delle forme figurate ha più espressivamente reso il contrasto tra la dignità e la forza consapevole del vincitore romano e l'abbattimento scomposto del barbaro vinto.

Fig. 481. - IL SACRIFICIO AI SEI ALTARI — DALLA COLONNA TRAIANA — ROMA.

L'imperatore fa la libazione sopra un altare. Nel fondo presso altri cinque altari i vittimari tengono i buoi pronti per il sacrificio. È presente una folla di Romani togati accompagnati dai loro figlioli e di Daci con donne e bambini. Forse Traiano qui compie in territorio già abitato da Romani e da Daci il sacrificio commemorativo per i caduti nella prima battaglia di Tape (fig. 478).

Fig. 482. - I DACI BEVONO IL VELENO — DALLA COLONNA TRAIANA — ROMA.

Siamo dentro le mura di una città dacia. Alla resa e alla schiavitù si preferisce la morte e due capi propinano ai loro compagni il veleno. Già alcuni sono caduti morti, altri si dibattono nell'agonia, ma con fermo coraggio i restanti si avvicinano per ricevere la coppa. Come il Galata di Pergamo (fig. 260) hanno nel volto l'ira e l'orgoglio: la libertà dello spirito vale la morte del corpo.

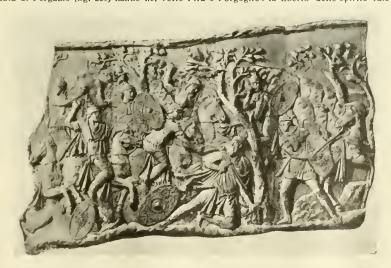



Fig. 483. - LA MORTE DI DECEBALO — DALLA COLONNA TRAIANA — ROMA.

Inseguito dalla cavalleria romana Decebalo fuggiasco è raggiunto nella selva. Egli si getta a terra da cavallo, ritrova il suo orgoglio di barbaro e dopo essersi inferta la ferita mortale sotto la grande quercia si volge indietro a guardare in un'ultima sfida i suoi persecutori. Con la sua morte (106 d. Cr.) la lotta è finita: la Dacia diventa provincia romana.

Fig. 484-485. - BASE DELLA COLONNA DI ANTONINO PIO — *GIARDINO DELLA PIGNA — VATICANO, ROMA.*

Si trovava in origine nel Campo Marzio dove è ora la piazza di Monte Citorio. Era stata innalzata, come dice l'iscrizione (*C. I. L.* VI 1004), da M. Aurelio e L. Vero all'imperatore Antonino Pio. La colonna era di granito e liscia e la sormontava la statua in bronzo dell'imperatore. Il lato principale della base, che è contrapposto a quello dell'iscrizione, presenta l'apoteosi di Antonino e di Faustina. In terra presso un cumulo di armi v'è la dea Roma: il giovane disteso difronte a lei personifica il Campo Marzio, sorregge infatti il Solarium Augusti cioè l'obelisco che là presso era stato innalzato da Augusto e disposto come gnomone di un orologio solare (Plin. XXXVI 71 s.). Sulle ali di un Genio che porta nella sinistra il globo celeste, come simbolo di gloria e di eternità, Antonino e Faustina sono rapiti al cielo (confr. fig. 414). E accanto all'imperatrice volano due aquile che stanno a significare la loro assunzione tra gli dèi. Vedemmo già nel fornice dell'arco di Tito (fig. 433) l'imperatore rapito direttamente dall'aquila. Nulla vi è d'orientale in questa concezione, ma tutto, personificazione, simbolo, allegoria, rientra nel carattere dell'arte romana. E romani sono i soggetti dei due lati che ripetono l'eguale motivo di una parata militare di fanti e cavalieri (decursio) quale forse doveva aver luogo in questa cerimonia della consacrazione. Le forme artistiche segnano certo una decadenza rispetto ai rilievi della colonna Traiana, ma uno dei caratteri originali dell'arte romana si afferma ancora nello svolgimento dell'azione in altezza di spazio nella scena dell'apoteosi, in profondità di spazio nella scena della parata. Ed accentuata è la sporgenza del rilievo. 161-169 d. Cr. Alt. 2,47.

IL PERDONO AI GERMANI VINTI.

L'INGRESSO TRIONFALE IN ROMA.

IL SACRIFICIO SUL CAMPIDOGLIO.

Fig. 486-488. - RILIEVI PROVENIENTI DA UN ARCO ONORARIO DI M. AURELIO — *MUS. DEI CONSERVATORI, ROMA.*

Insieme ad altri otto, che già nell'antichità furono incastrati nell'attico dell'arco di Costantino (fig. 525), costituivano la decorazione di un arco che fu innalzato in onore di M. Aurelio e che celebrava il fausto esito delle sue due guerre, Germanica (169-172 d. Cr.) e Sarmatica (174-175 d. Cr.). Dal luogo di ritrovamento di questi tre rilievi se ne deduce che l'arco doveva trovarsi alle pendici del Campidoglio verso il Foro, forse non lontano dalla Curia (fig. 368) e si conserva copia dell'iscrizione che forse gli apparteneva (*C. I. L.* VI 1014) e che ricordava come M. Aurelio distruggendo o assoggettando popoli bellicosissimi avesse superato tutte le glorie di tutti i grandissimi imperatori che lo avevano preceduto. Dall'iscrizione apprendiamo che l'arco gli era stato innalzato nel 176 d. Cr. Si fa la congettura che i rilievi, che in origine dovevano essere dodici, avessero ornato l'attico dell'arco, quattro su ogni facciata a fianco dell'iscrizione e due su ciascuno dei lati stretti. E si ritiene che la metà di essi riguardasse la guerra germanica e l'altra metà la guerra sarmatica. Alla prima serie appartiene quello con il perdono ai Germani vinti. Come nella sua statua in bronzo (fig. 510) l'imperatore è rappresentato a cavallo. Egli si avanza in un bosco e ai suoi piedi si gettano implorando due barbari che all'aspetto e al costume si riconoscono come Germani. Alla seconda serie appartengono gli altri due rilievi. Nell'uno si ha l'ingresso trionfale dell'imperatore in Roma. Egli è sulla quadriga ed è accompagnato dalla Vittoria; un tibicina ed un littore sono accanto al carro che sta per entrare sotto un arco. Nell'altro rilievo M. Aurelio velato compie il sacrificio sul Campidoglio: infatti dei due edifici al fondo quello di sinistra rappresenta il tempio di Giove Capitolino. L'imperatore getta sulla fiamma del tripode l'incenso che gli è stato porto dal camillo con l'acerra. Il flautista accompagna il rito col suono, il vittimario è pronto per il sacrificio del toro, tra gli assistenti v'è il Flamen Dialis coperto dal galerus con l'apex (confr. fig. 411). Se l'arte di questi rilievi appare fredda per forme a confronto di quella della colonna Traiana, vi ritroviamo tuttavia l'originale carattere romano nella scelta del soggetto storico e nella realtà dello scenario sul cui sfondo si svolge l'azione. Alt. 3,05.

Fig. 489. - COLONNA DI M. AURELIO — ROMA.

Al pari dell'arco sotto il Campidoglio (fig. 486 ss) essa celebra con la sua decorazione a rilievo le vittorie dell'imperatore sui Germani (Quadi e Marcomanni) e sui Sarmati (Iazigi). La mancanza dell'iscrizione impedisce di stabilire con sicurezza se gli fu innalzata lui vivente per il suo trionfo (176 d. Cr.) o, come sembra più probabile, dopo la sua morte avvenuta nel 180 d. Cr. (Aur. Vict. *Lib. de Caes.* 16: *Epit. de Caes.* 16). L'artista ha certo voluto imitare la colonna Traiana e l'ha tenuta dinanzi agli occhi sia nelle misure sia nella decorazione. Infatti essa era una «colonna centenaria» (*C. I. L.* VI 1585) perchè il suo fusto al pari di quello della colonna Traiana misura cento piedi (m. 29,60), ma aveva uno zoccolo più alto perchè ne è ancora oggi sepolta sotterra la parte inferiore. Ed in origine lo zoccolo era coperto di rilievi. Simile a quella della colonna Traiana è la forma del toro ornata a foglie (qua sono di quercia) e del capitello ornato di ovolo. In alto il posto della statua dell'imperatore (si crede che vi fosse anche quella dell'imperatrice Faustina) è stato preso in età moderna dalla statua di S. Paolo. Il fusto della colonna, che è in marmo lunense, è anche qui interamente coperto di rilievi come se intorno ad esso fosse stato svolto in ventitrè giri un rotolo istoriato. E la narrazione egualmente è divisa in due parti separate da una Vittoria che registra sullo scudo le gesta compiute. Si è discusso sul carattere della narrazione e secondo alcuni la prima serie di rilievi riguarda tutte le campagne germaniche e sarmatiche anteriori al trionfo del 176, la seconda invece quelle intervenute tra il trionfo e la morte dell'imperatore. Ma è più probabile che la prima parte rappresenti solo le campagne della guerra germanica (169-172 d. Cr.) e la seconda soltanto quelle della guerra sarmatica (174-175 d. Cr). In favore di questa seconda ipotesi v'è la circostanza che realmente nella prima serie di rilievi tra le figure di barbari prevalgono quelle in cui si è riconosciuto un tipo germanico e nella seconda invece quelli in cui si è ricosciuto un tipo sarmatico. Invece contro di essa parla il fatto che tra i rilievi della prima serie v'è l'episodio della pioggia miracolosa (fig. 490) che una testimonianza antica ci dice avvenuta nel 174 d. Cr. cioè durante la guerra sarmatica. Certo nei rilievi della colonna di M. Aurelio non si ritrova quella limpida successione degli avvenimenti che fa dei rilievi della colonna Traiana una vera cronaca delle due guerre daciche. L'artista ha piuttosto qui scelto e contaminato gli avvenimenti: forse questi stessi, giacchè le due guerre più che una vera e propria conquista di provincia erano stati una serie di attacchi vittoriosi contro popolazioni moleste e ribelli, non si addicevano ad un tale genere di narrazione. E difronte a quelli della colonna Traiana questi rilievi mostrano la loro inferiorità non solo nello svolgimento della narrazione, ma anche nella trattazione delle forme. Meno ricca è la fantasia dell'artista creatore, meno abile è lo scalpello dei marmorari esecutori. Vi manca non solo l'espressione tragica che anima tante scene della colonna Traiana ma anche la finezza nelle proporzoni, nei particolari del costume, negli elementi del paesaggio. Vi sono in compenso una maggiore rudezza militare, non dispiacevole, nella trattazione generale delle scene ed un più forte rilievo nelle figure che contribuisce ad una più distinta visibilità di esse a distanza. È questo un carattere che l'arte romana posteriore accentua e che si trovava già nella base della colonna di Antonino e Faustina (fig. 484 s.) innalzata, come vedemmo, durante il regno di M. Aurelio. Ad ogni modo attraverso soggetti e forme anche in questo monumento parla il puro spirito romano, quello della potenza imperiale che costrinse alle armi perfino l'imperatore filosofo, il cui animo era alieno dalle guerre.

LA PIOGGIA MIRACOLOSA.

LA CATTURA DI PRIGIONIERI E DI GREGGI.

Fig. 490-491. - RILIEVI DELLA COLONNA DI M. AURELIO — ROMA.

Nel primo rilievo, che appartiene alla prima serie, si ha un episodio che Dione Cassio (LXXI 8) ricorda per la guerra sarmatica. L'esercito romano soffriva per la sete e una pioggia improvvisa, impetrata dallo stesso imperatore, ebbe anche l'effetto di scompigliare e distruggere i nemici. Infatti tra i Romani eretti ed aggressivi e i Germani distesi e sommersi sta nell'alto Juppiter Pluvius con ali e braccia distese; tutta la sua figura è stillante di pioggia e il suo volto anzichè l'accanimento partecipe dello Juppiter Tonans della colonna Traiana ha negli occhi e nel volto allungato, tra la chioma e la barba madide e fluenti, un'espressione di velata tristezza quale desta in noi il cielo oscurato. Dell'episodio si impadronì la leggenda che disse il miracolo essere avvenuto per le preghiere dei soldati cristiani. L'altro rilievo appartiene alla seconda serie: dei soldati romani trascinano in mezzo ad un bosco prigionieri germanici e greggi catturate. L'uno e l'altro rilievo sono sufficienti a dare un'idea dell'arte della colonna in confronto di quella della colonna Traiana; v'e una minore abilità di composizione ma una più incisiva rudezza, e questa nella corporeità delle figure e nel loro più agitato movimento pone un efficace tratto di originalità.

Fig. 492. - FAUSTOLO E I GEMELLI — ARA DI OSTIA — *MUS. DELLE TERME, ROMA.*

Essa è stata trovata in una delle stanze del portico dietro la scena del teatro di Ostia (fig. 464). Cinque iscrizioni (*C. I. L.* XIV 51) distribuite in punti diversi delle altre tre facce, qua non riprodotte, fanno conoscere il nome dei dedicanti, la data della dedicazione, il dio a cui fu dedicata. Ma il luogo non acconcio, al disopra delle figure, sul plinto, sulla cornice, in cui le iscrizioni sono disposte mostra che l'ara non era stata in origine creata per riceverle e che solo a lavoro compiuto vi furono aggiunte. Essa infatti rientra per la sua forma generale, per i pulvini decorati a foglie e per l'ornamentazione a kyma, a dentelli, a astragalo della cornice inferiore e superiore, per le teste di ariete con bende e festoni che sporgono dagli angoli, in una classe di are, adoperate per lo più a scopo funerario, che prese origine presso a poco nell'età di Augusto e che, sviluppatasi largamente durante tutto il I sec. d. Cr., ne oltrepassa anche il termine per cedere il posto nel II ad un altro tipo di monumento funerario, al sarcofago. Ad ogni modo qualunque possa essere stata la sua destinazione originale apprendiamo dalle iscrizioni che l'ara fu innalzata da P. Elio Syneros e dai suoi figlioli Trofimo e Eliano, che fu dedicata per voto a Silvano e che la dedica avvenne alla calende di Ottobre dell'anno in cui furono consoli M. Acilio Glabrione e C. Bellico Torquato, cioè il 1 ottobre del 124 d. Cr. La quarta iscrizione frammentaria non dà chiaro senso e la quinta « per decreto dei Decurioni » sembra piuttosto riferirsi al luogo dove l'ara era stata collocata nel portico del teatro di Ostia. Se ara ed iscrizione non sono nate insieme tuttavia le forme artistiche mostrano che essa non doveva essere stata lavorata molto tempo prima. E sono appunto le forme e i soggetti che ne costituiscono il suo valore e il suo interesse. La scena qui rappresentata è la finale del dramma di cui l'atto iniziale si trova negli altri tre lati: rievoca la leggenda delle origini di Roma. Difatti nel lato opposto sono rappresentati Marte e Rhea Silvia. Non è l'attimo preferito dalla leggenda cioè della discesa del dio verso la bella addormentata (fig. 534), ma è quello della seduzione: un Amorino vola da Rea verso Marte, e accanto a Rea v'è la figura giovinetta di Imeneo, del Genio nuziale. In uno dei lati adiacenti degli Amorini sono affaccendati intorno al carro di Marte di cui cercano di trattenere i cavalli impennati, nell'altro scherzano invece con le armi del dio. Dal l'amore divino nasce il grande evento, prendono origine i fondatori di Roma. Nel lato opposto infatti, come qui si vede, la lupa allatta i gemelli; sono nati i figli di Marte e di Rea. La fiera si è celata nel cavo roccioso di un monte, del Palatino; le anfrattuosità della roccia sono popolate di animali per indicare il suo stato selvaggio e dall'alto pianoro di esso sporge la personificazione del monte stesso in aspetto di pastore appoggiato ad un albero spoglio, ma su Romolo e Remo oltre alla lupa vigila ad ali spiegate l'aquila imperiale romana. E a terra, perchè lambisce il piede del monte, è seduto il Tiberinus Pater coronato ed armato di canne (fig. 338). A distanza, accompagnato da un altro pastore, passa Faustolo; egli si è accorto del portento e raccoglierà i fanciulli. La sorte di Roma è decisa: l'amore del dio guerriero e la mansuetudine della lupa hanno dato il sangue e il latte ai forti progenitori della fortissima Roma. Innegabilmente l'artista negli elementi decorativi dell'ara, nell'aspetto di Marte a di Rea, negli Amorini folleggianti era sotto l'influenza dell'arte greca, ma nella concezione di questa scena, per il soggetto, per la distribuzione delle figure in altezza, per lo sfondo paesistico, afferma l'originalità dell'arte romana, quale essa si era venuta costituendo con l'età traianea. Alt. 1,095.

Fig. 493. - LA VITA DI UN DIGNITARIO ROMANO — PROSPETTO DI UN SARCOFAGO — *MUS. CIVICO, MANTOVA.*

Senza separazione tra loro, cioè con quel sistema di narrazione continuativa che fu proprio dell'arte romana e che abbiamo già visto applicato nei rilievi della colonna Traiana (fig. 476 ss.) e di quella di M. Aurelio (fig. 490 s.) sono qui riunite tre scene che riguardano un dignitario romano. Non sono realmente tre atti successivi di un'azione, ma sono tre atti salienti della vita. Nella prima scena, quella di sinistra, il romano è in veste militare con corazza e sagum e sta ritto sopra un « suggestus ». Egli riceve l'omaggio di barbari vinti: si inchinano dinanzi a lui e gli volgono le mani supplichevoli il padre che porta il molle berretto frigio, la madre discinta e il figlioletto. Al fondo appare il volto barbuto di un altro barbaro e a guardia del gruppo sta un guerriero romano. Dietro l'imperatore v'è una donna armata, la Virtus, a cui si appoggia una Vittoria: all'una e all'altra il Romano deve la sottomissione dei barbari. Nella seconda scena, che è la centrale, egli (la testa è di restauro) è di ritorno perchè indossa la tunica e il mantello cioè l'abito di viaggio, e assistito dal camillo e dal flautista (confr. fig. 488) compie dinanzi a un tempio il sacrificio di grazie, liba sul tripode acceso mentre il popa e il vittimario si apprestano a sacrificare il toro. La terza, cioè quella di destra, è la scena delle sue nozze, è la « dextrarum junctio ». Vestito di toga, cioè dell'abito romano e solenne, porge la destra alla sposa velata. Sta tra loro e li unisce in un abbraccio, ponendo le mani sulle loro spalle, la dea protettrice delle nozze, Juno Pronuba, mentre sul davanti un piccolo Imeneo con la fiaccola accesa guida l'uomo verso la donna. Completano il gruppo dietro il marito un uomo togato, che può essere il padre, dietro la moglie una donna, forse personificazione al pari di Imeneo, cioè Suada, la Persuasione. A queste scene in sarcofagi del medesimo soggetto si aggiungono talvolta sui lati scene secondarie riguardanti atti del Romano al campo o l'educazione dei figlioli, ma il nucleo comune ed obbligato è sempre costituito da questi tre atti solenni: la vittoria, il sacrificio, le nozze. È condensata in essi la vita militare, religiosa, civile del Romano. Forse l'invenzione di questo tipo di sarcofago fu fatta per un determinato personaggio che realmente era stato vittorioso in guerra e che al suo ritorno aveva sposato la donna che lo aveva fedelmente atteso, ma poi divenne tipo di repertorio e non ebbe con la persona sepolta che il vago legame simbolico della dignità di questa vita romana. In fondo ritroviamo nella composizione un riflesso dell'idea imperiale: come all'imperatore si elevavano archi e colonne onorarie così il cittadino che aveva ben servito con la sua opera l'idea di Roma volle che anche per lui vi fosse un monumento che ricordasse le sue benemerenze, che ne assicurasse quindi la memoria presso i posteri. E par quasi di leggervi l'austera risposta romana alla frivola sentenza iscritta su una tavola da gioco: là si dice « venari, lavari, ludere, ridere hoc est viveri », qua invece si mostra che vivere da Romano è essere vittorioso e clemente, pio ed onesto. Lungh. 2,51. Metà del II sec. d. Cr.

Fig. 494. - PIETRA FUNERARIA DI TI. GIULIO VITALE — *VILLA ALBANI, ROMA.*

In ben più umile cerchia siamo portati con questo monumento che pur risente egualmente dello spirito romano così aderente alla realtà della vita. Siccome egli non fu nella vita nè guerriero nè magistrato ma soltanto salumaio, Ti. Giulio Vitale si contenta di raccomandarsi alla memoria dei posteri con la rappresentazione del suo mestiere. Ne aveva già dato l'esempio prima il fornaio Eurisace (fig. 406). Ed eccolo che, non aggraziato certo nè per forme di corpo nè per veste (è un individuo basso e sbilenco), si presenta intento al suo lavoro. Cala un colpo di mannaia sopra una testa di maiale posta su un ceppo. Appesi all'uncinaia fan bella mostra altri pezzi: un polmone, un lardo, una ventresca, un cosciotto, un'altra testa. E Ti. Giulio Vitale riappare poi con volto grave e con busto paludato là accanto: è la sua immagine funeraria. Sul listello della base è iscritto il suo nome. Irreverente scherzo sarebbe l'iscrizione: « Marcio semper ebria » se dovesse interpretarsi come richiamo all'ubriachezza usuale di una donna che portava tal nome, e propriamente di sua moglie, cioè come un'aggiunta posteriore fatta a ludibrio della vedova scostumata. Metà del II sec. d. Cr.

Fig. 495. - LOTTA TRA GRECI E GALATI — PROSPETTO DI SARCOFAGO — *MUS. CAPITOLINO, ROMA.*

Particolari del costume nelle figure dei vincitori e atteggiamenti nelle figure dei vinti indicano che chi ha concepito questa scena aveva dinanzi agli occhi i gruppi pergameni (fig. 259 ss.). Ma il soggetto è stato riadoperato per onorare forse un romano vincitore di barbari. Sull'esito della battaglia non vi è dubbio: i Galati sono stati scavalcati e atterrati e in mezzo il capo di essi, inginocchiato al pari di Decebalo (fig. 483), si trafigge per sfuggire alla schiavitù. Nel volto dei contendenti fiammeggiano la violenza e la passione della lotta, nell'affollamento dei corpi è resa evidente la pressione della mischia. Due trofei d'armi sono già innalzati agli angoli del sarcofago ed armi e prigionieri legati stanno sulla fronte del suo coperchio. Lungh. 2,11. Prima metà del II sec. d. Cr.

Fig. 496. - LA VENDETTA DI MEDEA — PROSPETTO DI SARCOFAGO — *LOUVRE, PARIGI.*

In Corinto la maga Medea si vendica dell'infedeltà di Giasone (confr. fig. 354). Il dramma si svolge in quattro atti che sono qui riuniti senza distacchi. A sinistra gli ignari figlioletti di Giasone e di Medea portano, per incarico della madre, gli esiziali doni di nozze alla nuova sposa Creusa che Giasone si è prescelto. Nel mezzo Creusa, presenti Giasone e il padre Creonte, muore tra atroci spasimi per la veste che le è stata donata da Medea e che le brucia le carni, e subito accanto Medea medita l'uccisione dei figli. A destra Medea, compiuta la duplice vendetta, fugge sul carro tirato dai serpenti alati. Forse l'artista ha seguito nello svolgimento dell'azione la Medea di Euripide. Lungh. 2,28. Metà del II sec. d. Cr.

Fig. 497. - LA PASSIONE DI FEDRA — PROSPETTO DI SARCOFAGO — *MUS. LATERANO, ROMA.*

A sinistra Fedra, la sposa di Teseo, è rosa dalla sua insana passione per il figliastro Ippolito. Accanto al suo trono stanno Amore e Psiche, dinanzi a lei sta Imeneo con la face rovesciata. Ippolito respinge costernato col gesto la rivelazione di amore che le fa per Fedra la vecchia nutrice. A destra Ippolito esce alla caccia del cinghiale accompagnato dalla Virtus: in lui devoto di Artemide (e forse di un Artemide si era qui fatta romanamente una Virtus) nulla possono le lusinghe di Afrodite. È questa la scena della sua onestà ma non gli varrà fuggire la peccaminosa Fedra: voleva la tradizione che Ippolito, calunniato presso Teseo dalla noverca delusa come insidiatore della sua onestà, fosse morto travolto dai cavalli del suo carro spaventatisi per l'apparizione di un toro mandato da Poseidon. Infatti a questi Teseo irato aveva chiesto la fine del figlio. Lungh. 1,90. Metà del II sec. d. Cr.

Fig. 498. - IL RATTO DI KORE — PROSPETTO DI SARCOFAGO — *GALL. DEGLI UFFIZI, FIRENZE.*

Ade, tenendo tra le braccia la fanciulla rapita, è in atto di montare sul carro. Ha sorpreso la figlia di Demetra mentre coglieva fiori perchè a terra v'è il cestello rovesciato. Vola sopra i cavalli Imeneo con la fiaccola alzata, li precede Ermete col caduceo e sotto di essi è distesa Ge, la terra col cornucopia. Dietro al carro di Ade si svolge un singolare contrasto tra le dee che hanno assistito alla scena: Athena vorrebbe correre in soccorso della sorella, ma la trattiene per lo scudo Afrodite, la dea dell'amore, e alla sua volta Artemide, anch'essa vergine dea, cerca di impedire l'atto di Afrodite. Alla sinistra Demetra corre alla ricerca di Kore. Secondo la tradizione conservata in Ovidio (*Fast.* IV 489 ss.) essa è sul carro tirato dai serpenti e tiene la fiaccola accesa al fuoco dell'Etna: forse la donna seminuda distesa innanzi al carro è una Naiade oppure la personificazione dell'acqua marina (fig. 409) che la dea deve oltrepassare per giungere dalla Sicilia, dove è avvenuto il ratto, ad Eleusi, dove sarà stabilito il suo culto (fig. 155). Lungh. 2,12. Metà del II sec. d. Cr.

Fig. 499. - IL RITROVAMENTO DI ARIANNA — PROSPETTO DI SARCOFAGO — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Nell'isola di Nasso Arianna è stata abbandonata nel sonno da Teseo (fig. 271) e la ritrova Dioniso che la farà sua compagna. Insieme al suo gaio corteggio di Satiri e di Menadi, suonatrici di flauto e di crotali, il dio è giunto sopra un carro tirato da Centauri. Pan e un Amorino svelano alla sua ammirazione il corpo della bella addormentata. Nella festevolezza della scena pone un singolare tratto di animalità campestre la Centauressa che carezza il suo piccolo. Si immagina che esso abbia finora caracollato intorno alla madre. Nella parte destra del rilievo si compie un sacrificio dinanzi ad un idolo di Dioniso. Lungh. 2,06. Metà del II sec. d. Cr.

Fig. 500. - LA PUNIZIONE DI MARSIA — PROSPETTO DI SARCOFAGO — *LOUVRE, PARIGI.*

Le due scene che l'arte greca aveva trattato separatamente con spirito diverso e in età differente (fig. 186, 268 s.) sono qui riunite. A sinistra si ha la gara, a destra la punizione. Alla gara assiste Athena, certo come richiamo all'invenzione del doppio flauto, e una Vittoria già corona Apollo: una Ninfa (Echo), un fiume, un Genio montano personificano i luoghi. A destra si ha la punizione: un aiutante in berretto frigio ha appeso Marsia all'albero (fig. 268) e lo Scita inginocchiato (fig. 269) affila il coltello per scorticarlo. Si noti la trattazione a forti risalti di ombre nelle rigide pieghe e nei capelli. Lungh. 2,20. Seconda metà del II sec. d. Cr.

Fig. 501. - NERVA (32-98 d. Cr.) — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Ucciso Domiziano, il pessimo principe, dalla cui crudeltà era stato vulnerato lo Stato (Flav. Vopisc. *Carus*, 3, 3), fu proclamato imperatore M. Cocceio Nerva di cui potè dirsi che fu principe di nome, ma padre per animo (Aus. *De Caes*. XIII). Già vecchio e malato tenne il regno per meno di due anni. La sua prudenza, la sua moderazione, la sua clemenza furono giudicate debolezza dai suoi contemporanei, ma egli fu il restauratore del buon governo. E di lui fu soprattutto elogiata l'assennatezza, la «gravitas» (Treb. Poll *Tyr. Trig*. 6, 6). Ma se molto intravvediamo attraverso gli scrittori del suo carattere morale nulla ci è detto della sua persona fisica. E solo i tratti della testa ci sono resi noti dalle sue immagini nelle monete. Egli appare là con capigliatura ricciuta, con cupa espressione degli occhi, con robusto naso aquilino, con mento sporgente. Una corrispondente espressione si ha in questa testa in cui di restauro è il naso ed aggiunta è la corona di bronzo. Egli ha realmente l'aspetto del vecchio grave, dall'alta fronte rugosa, dagli occhi infossati, dalle guance magre. Ma nella posizione della testa vi sono anche dignità e volontà imperiale.

Fig. 502. - TRAIANO (53-117 d. Cr.) — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Egli fu l'«optimus princeps» del quale si potevano lodare le due virtù che sono maggiori per chi abbia governo di uomini: «sanctitas domi, in armis fortitudo» (*Epit. de Caes* 13, 4). Ma quanto è concorde l'elogio alle sue qualità morali, altrettanto scarse sono le notizie sul suo aspetto fisico. Da Plinio (*Paneg*. 4, 7; 22, 2) si apprende che aveva salda ed alta persona, nobiltà nel portamento del capo, dignità nel volto e che alla sua maestà aggiungeva decoro la chioma ornata precocemente, per dono degli dèi, del segno della canizie. Ma meglio servono a far identificare i suoi ritratti le immagini delle monete. In esse egli ha cranio allungato e basso, folti capelli con ciocche ricurve che celano gran parte della fronte, fronte prominente al disopra del naso, naso robusto, mento sporgente. Con maggiore precisione e ricchezza ha fissato questi tratti la scultura: ad esempio in questo ritratto tutti gli elementi già ricordati e in più le sopracciglia diritte, le orbite profonde, i grandi occhi, i solchi obliqui sotto le guance, l'altezza del mascellare superiore al disotto del naso, come in generale tutta la pienezza della bocca e il forte giuoco delle ombre intorno ad essa, danno al volto di Traiano, la «severitas», la «gravitas», la «majestas» che per altro chi le elogia in lui le diceva contemperate e non compromesse dalla «hilaritas», dalla «semplicitas», dalla «humanitas» (Plin. *Paneg*. 4, 6). Difatti questa austera espressione par quasi armata per difendersi contro un'istintiva e celata bontà. È la bontà che fa umile la sua autorità imperiale, allorquando, secondo la leggenda raccolta da Dante (Purg. X 73 ss.), si induce a rendere immediata giustizia alla «vedovella». Alt. 0,70.

Fig. 503. - ADRIANO (76-138 d. Cr.) — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Mentre Traiano era «parcae scientiae» (*Epit. de Caes.* 13, 8), dilettante di varia erudizione fu Adriano che gli successe nel 117 d. Cr. Fu soprattutto un ellenizzante sì da ricevere il nomignolo di «graeculus» e certo nessun maggiore contrasto può immaginarsi tra questa sua leggiera natura d'ingegno, che amava le belle forme dell'arte, e l'anima romana di Traiano tutta presa nel culto austero «della giustizia e del diritto umano e divino». Tanta differenza nello spirito si rispecchia nelle forme e nell'espressione contrastanti del volto. Per quanto solo pochi accenni si abbiano sull'aspetto di Adriano, che è detto alto di statura, accurato nella persona, di capelli ondulati al pettine, e provvisto di barba che si era fatta crescere per nascondere il volto butterato, e poco più aggiungano le immagini delle monete, i ritratti che di lui possediamo, e di cui questo è uno dei migliori, ci fanno conoscere la sua fisionomia da cui traspare una dolcezza a fior di pelle come soffusa di malinconia. Tutto è romanamente inciso nel volto di Traiano, tutto è qui ellenicamente attenuato e accarezzato: nell'uno i capelli aderenti al cranio ricadono sul davanti come una frangia spiaccicata, nell'altro le estremità delle ciocche ondulate sulla fronte si arricciano artificialmente verso l'alto, in Traiano gli occhi grandi e fermi dicono la volontà severa, in Adriano gli occhi piccoli e vivi tradiscono la mobile curiosità. Che Adriano fosse uno spirito inquieto, nervoso, mutevole lo afferma il suo biografo (Ael. Spart. *Hadr.* 14, 11): «idem severus laetus, comis gravis, tenax liberalis, simulator simplex, saevus clemens et semper in omnibus varius», e lo confermano i tentativi di suicidio da lui compiuti in tarda età, per il tedio della vita. La sua morbosa malinconia di «greculo» la si ritrova nei versicoli che si dice abbia composto morendo e che sono un saluto alla sua «animula vagula blandula» ospite e compagna del suo corpo, nell'atto in cui si avvia all'Ade «in loca pallidula rigida nudula» (Ael. Spart. *Hadr.* 25, 9). Alt. della testa 0,48.

Fig. 504. - ANTONINO PIO (86-161 d. Cr.) — *MUS. DELLE TERME, ROMA*

P. Aurelio Antonino ricevette il cognome di Pio si dice tra l'altro per i grandi onori resi dopo morte ad Adriano, da cui nel 138 aveva raccolto la successione dell'impero. Fu questa una delle tante manifestazioni del suo mite e nobile carattere su cui è concorde la testimonianza antica come sulla bontà del suo principato. Egli era alto di statura, di bel volto (*Epit. de Caes.* 15,4) e di placida espressione (Jul. Capit. *Ant. Pius.* 2,1). Soprattutto questa placidezza distingue nelle monete la sua dall'immagine di Adriano a cui pure rassomiglia per il taglio della barba, e per i capelli arricciolati. Tutto naturalmente è più preciso e più espressivo nei suoi ritratti in marmo, ad esempio in questo che lo mostra già vecchio con i solchi obliqui sotto le guance, con le piccole rughe agli angoli degli occhi, con le orbite incavate, ma con uno sguardo vivo che illumina il nobile viso. Alt. 0,325.

Fig. 505. - PLOTINA — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Non i vaghi elogi che gli scrittori antichi danno alle sue nobili doti di animo valgono a far riconoscere la virtuosa moglie di Traiano, ma la sua particolare acconciatura che ci viene attestata dalle monete e che, pur modificando l'artificioso arricciolamento preferito dalla precedente moda di età flavia, lasciava montare i capelli in un'alta massa al disopra della fronte. Ma dopo averla identificata possiamo trovare nel suo volto non la bellezza, che nessuno ricorda e che ad ogni modo poteva essere già sfiorita quando, non più giovane, salì col marito all'onore del principato ma la mite, serena, nobile sua espressione matronale che si raccoglie nell'alta e limpida fronte e negli occhi dolci e tranquilli. Realmente si può pensare che fosse « modica cultu, parca comitatu, civilis incessu » (Plin. *Paneg.* 83, 7). E si comprende, guardando questo volto, come uno scrittore antico affermasse che era incredibile a dirsi quanto Pompeia Plotina avesse accresciuto la gloria di Traiano (*Epit. de Caes.* 42, 21) e come Plinio nel Panegirico dell'imperatore (83, 5) avesse potuto esclamare: « Quid enim illa sanctius, quid antiquius ». Alt. 1,04.

Fig. 506. - MARCIANA — *MUS. CAPITOLINO, ROMA.*

Egualmente per la singolare acconciatura additataci dalle monete si riconosce con ogni probabilità in questa testa il ritratto di Marciana, della non meno virtuosa sorella di Traiano. Essa aveva maggiore età del fratello e della cognata, conservava forse perciò con maggiore ricchezza dall'età flavia l'alto edificio di capelli riccioluti al disopra della fronte, cioè quell'acconciatura che Giovenale (V 502 s.) scherniva: « Tot premit ordinibus, tot adhuc compagibus altum | aedificat caput ». E nelle monete la somiglianza col fratello appare soprattutto nella prominenza inferiore della fronte e nell'accentuata curva del naso. Del fratello ha qui anche i grandi occhi e l'austera espressione. Troppo sarebbe voler richiedere alle forme fisiche le doti morali per le quali era simile a Traiano e che facevano dire a Plinio (*Paneg.* 84, 1): « ut in illa tua simplicitas, tua veritas, tuus candor agnoscitur ». Ma vedendo nel suo volto la medesima dignità tranquilla di quello di Plotina si comprende come l'accordo tra le due donne nella medesima casa fosse considerato cosa ammirevole, perchè nessuna gara, nessuna contesa vi fu mai tra di esse. Alt 0,53.

Fig. 507. - SABINA.
MUS. DELLE TERME, ROMA.

Con la moglie di Adriano usciamo dalla zona di luce che accesero intorno a Traiano le belle doti della moglie e della sorella. Madre di Sabina fu Matidia, figlia di Marciana, ma essa non aveva tratto dal sangue materno la dolcezza del carattere. « Morosa et aspera uxor » essa è detta dal biografo di Adriano (Ael. Spart. *Hadr.* 11, 3) e tale doveva essere se vantavasi pubblicamente della sua sterilità perchè questa aveva impedito che da Adriano uscisse un figlio « ad humani generis perniciem ». (*Epit. de Caes.* 14, 8). Non minori colpe sembra per altro che avesse l'imperatore, se sotto le sue volgari ingiurie Sabina fu spinta a darsi volontariamente la morte. Per la sua immagine un indice viene solo dalle monete. In alcune ha ancora la pettinatura artificiosa della nonna e della madre, ma nella maggior parte di esse si distingue per la semplicità classica dell'acconciatura. E così i suoi capelli sono spartiti, ondulati e tenuti fermi da un diadema. Ma più di questo elemento voluto e artificiale, piace di cogliere nel corto viso dalle larghe guance e dal mento sfuggente, e nella fissità dei piccoli occhi un lampo di questo carattere tormentoso e tormentato che la condusse alla morte. Alt. 0,305.

Fig. 508. - FAUSTINA MAGGIORE.
MUS. VATICANO, ROMA.

Conscia della sua bellezza imperiale appare in questo ritratto Faustina maggiore, la moglie di Antonino Pio. Brevemente in realtà essa godette del trono giacchè morì nel terzo anno del principato (141 d. Cr.) quando aveva solo trentasei anni. Di lei non si elogia la virtù e il biografo di Antonino dice che l'imperatore comprimeva nell'animo il dolore che gli arrecava la sua troppa libertà e facilità di vita (Jul. Cap. *Ant. Pius* 3, 7). Ma egli l'amava e non sapeva giudicarla e condannarla: ne sono prova gli infiniti onori che le rese dopo morta (confr. fig. 373), tra cui l'istituzione, dovuta forse ad una generosa ispirazione di lei in vita, delle « puellae Faustinianae » per cui venivano allevate a spese dello stato le fanciulle di cui la fortuna non corrispondeva alla nobiltà dei natali. Ed un chiaro, aperto volto essa ha nei suoi ritratti dove soprattutto colpisce le forma grande e sporgente degli occhi sotto le palpebre spesse. Non per l'espressione ad ogni modo sono essi identificati, ma per la particolare acconciatura, che le sue immagini presentano nelle monete. Al pari di Sabina essa ha i capelli ondulati e spartiti nel mezzo, ma ha di più sulla sommità del capo la sua treccia arrotolata. Alt. 0,95.

Fig. 509. - ANTINOO — *ISTITUTO DEI BENI RUSTICI, ROMA.*

Fu Antinoo un giovane bitinio di singolare bellezza. Nel 130 d. Cr. durante una navigazione sul Nilo, in cui accompagnava l'imperatore Adriano, egli annegò e misteriosa rimase la causa della sua morte. Da alcuni si credette che fosse caduto per disgrazia, da altri si affermò che aveva voluto sottrarsi all'insana passione che per lui ostentava Adriano, da altri infine fu giudicato generosa vittima che si era sacrificato con la sua morte per prolungare la vita dell'imperatore (Ael. Spart. *Hadr.* 14, 5 ss; Aur. Vict. *Lib. de Caes.* 14, 7). Adriano lo pianse «muliebriter», fondò nel luogo dove era morto una città del suo nome, gli fece innalzare immagini in tutto l'impero e volle che fosse onorato in aspetto divino. Soprattutto i Greci favorirono questo infatuamento dell'imperatore. Certo egli fece fissare allora i tratti di Antinoo e così l'immagine potè essere diffusa e ripetuta. E in tutte le sue repliche, per quanto sia stata attenuata e modificata dalla maggiore o minore perizia degli artisti, essa conserva gli elementi che rendevano così caratteristici il corpo e il volto del giovane bitinio, cioè la quadratura delle spalle e l'ampiezza del torace, la ricca chioma abboccolata che scendeva sul collo, copriva le orecchie, celava la fronte, la linea diritta e riunita delle sopracciglia, la forma allungata degli occhi pieni di ombra, le guance e il mento tondeggianti. Nell'insieme, soprattutto col reclinamento del capo, l'artista ideatore aveva cercato di fissare quell'espressione malinconica che più di ogni altra rendeva ragione della morte misteriosa e sembrava preludere ad essa. Poteva Antinoo essere divinizzato nell'aspetto dei numi che meglio concordavano con la sua giovinezza cioè nell'aspetto di Apollo, di Bacco, di Vertumno, di Silvano, ma sempre questa espressione fu conservata. V'è anche in questo bel rilievo, in cui è rappresentato come Silvano. Vestito di una corta tunica, dalla quale ha sfilato il braccio destro per essere più libero nella sua azione, egli tiene nella mano la roncola, emblema del dio. E del dio latino ha la corona di pino: forse un ramo di pino teneva anche nella sinistra abbassata. Dietro al suo capo serpeggia un tralcio di vite con grappoli, e altri frutti dell'autunno, la pina e i melograni, sono poggiati sull'altare vicino. Compagno anch'esso del dio gli sta dappresso il cane. È una finissima opera d'arte che deve solo elementi secondari all'imitazione dei rilievi di età classica, e che invece rivela una singolare originalità nell'incorniciatura del quadro, nella trattazione del panneggiamento, nell'espressione generale della figura. E dalla firma aggiunta sul prospetto dell'ara apprendiamo a quale scuola essa debba riportarsi. È infatti opera di Antonianos di Aphrodisias in Caria, cioè di uno scultore di nome romano ma di origine greca, appartenente ad un'officina di artisti che lavorarono in Roma durante l'età adrianea. Prima della scoperta di questo rilievo si credeva che essi si limitassero a copiare opere di arte greca (confr. fig. 248 s.), ma il rilievo di Antonianos ha rivelato una loro capacità creativa originale. 130-138 d. Cr. Alt. 1,43.

Fig. 510. - MARCO AURELIO (121-180 d. Cr.) — PIAZZA DEL CAMPIDOGLIO, ROMA.

Narra Svetonio (*Ner.* 52) che la madre Agrippina aveva distolto Nerone dalla filosofia perchè non si addiceva a chi era destinato a governare. Ma ne era venuto fuori in egual modo un principe che aveva vissuto ignobilmente e che più turpemente era morto. Invece M. Aurelio Antonino, che ancor fanciullo si diede con ardore agli studi filosofici e che filosofeggiò tutta la vita (Jul. Capit. *M. Ant.* 1,1) governò con tanta saggezza che rimase dubbio se egli fosse migliore del suo predecessore Antonino Pio. Ma è doveroso aggiungere che se egli ha pensato come stoico ha governato come romano; nulla infatti sarebbe stato più tragico che questa tralignata filosofia del dubbio e del nulla fosse stata chiamata a reggere le sorti di una realtà così grande come era l'impero. Principi buoni e principi malvagi dovevano nella loro arte di governo operare tutti romanamente perchè l'impero era fatale costruzione storica che non poteva essere deviata e arrestata dal loro carattere individuale. E così M. Aurelio, per quanto nella sua fanciullezza avesse vissuto a modo di filosofo, e dopo un'interruzione avesse ripreso a coltivare con passione questi studî al suo venticinquesimo anno di età, allorchè salì all'impero nel 161 fu tratto di necessità a fare ciò che incombeva ad un imperatore: guerra e legge. Certamente egli portò in ogni azione della sua vita le grandi virtù della sua anima: il profondo senso del dovere, l'amore alla verità, la sua mitezza, la sua moderazione, la sua indulgenza per cui di cittadini cattivi ne fece dei buoni e di cittadini buoni ne fece degli ottimi. Ma elogiata sopra ogni altra dote è la sua « sanctitas » cioè quella purezza dell'animo e quel senso del divino che appunto lo avevano indotto a cercare rifugio nelle dottrine stoiche. E il fato romano che lo volle imperatore ha pesato anche sulla sorte dell'immagine in cui egli è stato conservato. Questo solitario pensatore il cui corpo, vigoroso un giorno, era diventato debole e malaticcio, ci aspetteremmo di vederlo curvo e meditabondo; egli invece sta dinanzi a noi nella gloria tutta militare della statua equestre. È un bellissimo bronzo ed uno dei pochi che ci siano conservati. L'imperatore indossa tunica e sagum, porta alti calzari patrizî ed ha il capo scoperto. Con la sinistra forse teneva le redini e con la destra compieva come un gesto di benignità e di pace. Sembra che originalmente sotto la zampa destra alzata del cavallo esistesse una piccola figura di barbaro con le braccia legate dietro il dorso. La statua quindi in questa figura, che poteva essere un'allusione ad una delle guerre vinte dall'imperatore, e nel gesto dell'imperatore stesso riuniva due tratti fondamentali del dominio politico di Roma: la forza e la clemenza. E questo stesso contrasto tra l'energia dell'azione e la temperanza dell'animo sembra di coglierlo tra l'aspetto del cavallo focoso, che mal tollera il freno del morso e la calma ed austera figura dell'imperatore. Le forme del cavallo, soprattutto la sua vivissima testa, fanno di questo bronzo una delle più espressive creazioni di arte romana. La statua fu certo innalzata vivente l'imperatore forse dopo il trionfo sopra i Sarmati e i Germani (176 d.Cr.).

Fig. 511. - MARCO AURELIO — PIAZZA DEL CAMPIDOGLIO, ROMA.

Di arte eccellente nella statua di Marco Aurelio, oltre alla figura del cavallo, è la testa dell'imperatore. Come sempre sono le immagini delle monete che ne hanno permesso l'identificazione: vi si ritrovano infatti la folta massa dei capelli ricciuti, la lunga barba appuntita, la fronte obliqua ma prominente nella sua parte inferiore, la forte rientranza sottostante, il naso robusto, la palpebra superiore spessa ed arcuata. Ma se questo è il suo aspetto fisico c'è nel volto anche quella tranquillità per cui la sua espressione non mutava nè per gaudio nè per dolore (*Ep. de Caes.* 16,7) ed insieme quella «gravitas» da cui per altro non era stata abolita la sua affabilità (Jul. Cap. *M. Ant.* 2,1; 4,10). Col capo così reclinato ci appare realmente quale fu in vita «sine tristitia gravis».

Fig. 512. - LUCIO VERO (130-169 d. Cr.) — *MUS. CAPITOLINO, ROMA.*

Egli era stato adottato da Antonino Pio insieme a Marco Aurelio e fu da questi associato al trono nel 161 d. Cr., ma morì pochi anni dopo al ritorno da una spedizione contro i Marcomanni. Era bello di persona, di volto simpatico, portava la barba lunga quasi a mo' di barbaro e la forma della fronte che si arrotondava sporgendo sulle sopracciglia dava qualche cosa di venerabile alla sua espressione (Jul. Cap. *Verus.* 10,6). A questa descrizione corrispondono i suoi ritratti. Ma ritroviamo in essi anche quella sensualità e quella mollezza che ricordano la corruzione dei suoi costumi. Il destino aveva voluto che accanto all'austero filosofo che viveva in semplicità stoica reggesse il governo dell'impero un uomo che nessun freno ebbe nell'avidità dei piaceri. Questo ritratto lo rappresenta nel fiore degli anni, e la sua bella chioma ricciuta fa ricordare quel che di lui si diceva, che cioè avesse tanta cura dei suoi biondi capelli da cospargerli di pulviscolo d'oro perchè lampeggiassero più rutilanti. Alt. 0,93.

Fig. 513. - COMMODO (161-193 d. Cr.) — *MUS. DEI CONSERVATORI, ROMA.*

Una sola cosa si rimproverava a Marco Aurelio ed era di aver nociuto alla patria generando Commodo (Aus. *De XII Caes.* 17). Tanto anormale apparve la differenza tra l'austero filosofo e il figliolo, che si rivelò fino dalla prima puerizia «turpis, improbus, crudelis» e che alla sua morte venne maledetto in Senato come «saevior Domitiano, impurior Nerone» (Ael. Lampr. *Comm.* 1,7; 19,2) che si favoleggiò essere, sì nato da lui, ma dopo che sua moglie Faustina minore si era lavata nel sangue di un gladiatore ucciso (Jul. Cap. *M. Ant.* 19, 1 ss). Perchè Commodo fu imperatore e vinse guerre, essendo la grandezza dell'impero superiore alla natura degli individui, ma come Nerone aveva amato di essere istrione, egli amò soprattutto di essere gladiatore. Si contavano sino a mille le palme gladiatorie che aveva ottenuto vincendo e uccidendo reziarî, dando così spettacolo di sè al popolo romano (Ael. Lampr. *Comm.* 12, 11 ss). Per questo il suo eroe venerato fu Ercole e si faceva chiamare Ercole Romano. E in aspetto di Ercole furono a lui innalzate delle statue. Quella qui riprodotta è il più bell'esemplare conservato: vi appare coperto dalla pelle leonina, ha la clava e i pomi delle Esperidi. Il busto si eleva sopra una pelta cioè sullo scudo amazonio, fiancheggiato da due corni di abbondanza, che alla loro volta poggiano sopra una sfera celeste traversata dalla fascia dello zodiaco e sono sorretti anche da due Amazoni inginocchiate. È questo un chiaro richiamo all'altro titolo di Amazonius di cui tanto si compiaceva da presentarsi nell'arena romana in costume di Amazone (Ael. Lampr. *Comm* 11,9 ss). Ma in questo busto che è di una levigata e precisa fattura piace di riconoscere i tratti fisici del suo volto, che d'altra parte certo non rivelano tanta abbiezione di carattere e di costumi. Secondo Erodiano (*Ab excessu D. Marci*, I, 17, 12) egli era di maschia bellezza, ma il suo biografo Elio Lampridio (*Comm.* 17,5) dice che era di volto imbambolato come è proprio degli ebbri. Di lui si ricorda la chioma folta, bionda che brillava al sole ed anche di lui si narra come per Lucio Vero che la cospargesse di polvere d'oro. Certo ritroviamo qui i tratti del volto paterno, i capelli abbondanti e ricciuti, la barba appuntita, la conformazione oblunga del volto, ma l'espressione austera di M. Aurelio si è mutata in voluttuosa, soprattutto per la conformazione degli occhi a cui l'arco allungato delle palpebre e lo spessore di quella superiore che copre gran parte del bulbo danno realmente uno sguardo molle da «ebriosus». Alt. 1,18. 190-192 d. Cr.

Fig. 514. - DACIO — *MUS. VATICANO, ROMA.*

È stato trovato nel foro Traiano (fig. 475) e quindi doveva far parte della sua decorazione: al pari della colonna ricordava le vittorie dell'imperatore sui Daci. È infatti qui riprodotto un nobile Dacio contraddistinto come tale dal molle berretto (pileus). Porta i segni della sua razza nelle folte sopracciglia, nell'impostatura larga del naso, ma i suoi tratti sono nobilitati da un'espressione di concentrata tristezza che si addensa soprattutto negli occhi e che lo fa immagine rappresentativa del suo popolo domato ma dolente. Forse il medesimo artista dei rilievi della colonna Traiana creò questo tipo anche nella statuaria. Alt. 1,05. 106-113 d. Cr.

Fig. 515. - DACIO — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Più crudamente sono segnati i tratti della razza in quest'altra testa proveniente anch'essa dal foro Traiano. La fronte ha forti solchi verticali, gli occhi sono affondati nell'orbita, larghi sono gli zigomi e tutto il volto è una massa di pelame incolto, per le dense ciocche di capelli che coprono quasi per intero le tempie e la fronte, per le sopracciglia villose, per i baffi mal spartiti e spioventi, per la barba appuntita L'espressione triste del volto ha qualche cosa di più selvatico e par che celi rancore più che dolore. Forse l'arte traianea ha voluto contrapporre al nobile pileatus della figura vicina il rozzo pastore dacio. 106-113 d. Cr. Alt. 0,92.

Fig. 516. - DACIO PRIGIONIERO — *MUS. LATERANO, ROMA.*

Come Dacio è contraddistinto dal suo costume, cioè dalle larghe brache e dalla lunga tunica, ma ancor meglio dal suo tipo etnico, giacchè nella testa sono stati portati all'esagerazione col più spietato verismo i tratti caratteristici della razza: la fronte corrugata, gli occhi torvi, gli zigomi sporgenti, il naso rincagnato, la chioma incolta e prolissa, la barbetta rada ed appuntita. Ma maggiore effetto ha ottenuto l'artista ponendo a contrasto il selvaggio aspetto con l'atteggiamento dolente del prigioniero: anche dietro così disadorne vesti e così misere carni v'è un'anima che soffre, che sente l'onta e il dolore della schiavitù. Nello stile la figura concorda con quelle che, provenienti dal foro Traiano, furono riadoperate come ornamento dell'attico nell'arco di Costantino. Ma forse fu opera lavorata più tardi nel corso del II sec. d. Cr. e rimasta incompleta nell'officina di un antico marmorario dove appunto fu ritrovata. Alt. 2,25.

Fig. 517. - «THUSNELDA» — *LOGGIA DEI LANZI, FIRENZE.*

Non è la moglie di Arminio tratta in schiavitù da Germanico (15 d. Cr.), ma, se errata è la poetica denominazione, essa è certo l'immagine di una Germana. Dubbio rimane se rappresenti soltanto una comune prigioniera o sia la personificazione della provincia. I capelli disciolti, la veste discinta, indici della sua presente condizione anzichè costume della sua nazione, mostrano che la donna è tutta chiusa nel suo dolore E la rigida fissità di questo dolore l'artista l'ha bene resa anche nella costruzione della figura, che, nella posizione delle braccia e delle gambe, e nella disposizione delle pieghe del vestito è tutta un incrocio angolare di linee rette ed oblique. La figura sembra essere stata concepita architettonicamente come una cariatide, ma come una cariatide del dolore. E l'artista romano ha reso onore alla barbara vinta improntandone il volto di una severa nobiltà. Prima metà del II sec. d. Cr.

Fig. 518. - ARCO DI SETTIMIO SEVERO — ROMA.

L'iscrizione dell'attico (*C. I. L.* VI, 1033) dice che l'arco fu innalzato a Settimio Severo e a suo figlio Caracalla nel 203 d. Cr. per avere con le loro insigni virtù in patria e fuori restaurato lo stato ed esteso l'impero del popolo romano. Difatti l'arco celebra nei suoi rilievi le vittorie riportate da Settimio Severo contro i Parti, contro gli Arabi e contro gli Adiabeni, tra il 195 e il 202 d. Cr. Nell'iscrizione onoraria era anche associato il figliolo Geta, ma il nome fu cancellato da Caracalla che uccise il fratello nel 212 d. Cr. L'arco si eleva nell'angolo nord-ovest del Foro (fig. 368). È alto m. 23 e largo 25 e presenta per la prima volta in Roma l'apertura a tre fornici; il fornice centrale ha un'altezza di m. 6,77 e una larghezza di m. 2,96. I rilievi sui fornici minori raccontano episodî di queste guerre, soprattutto di quella partica. Dei barbari condotti prigionieri ornano gli zoccoli delle colonne.

Fig. 519. - « GIANO QUADRIFRONTE » — ROMA.

Segna, pur nelle sue esagerazioni, il trionfo dell'architettura curvilinea romana, e nessun lenocinio di motivi decorativi ne turba e ne confonde l'aspetto della struttura. Sembra che con fornici, volte e nicchie si sia voluto rodere e scavare il dado di questo arco quadrifronte (largh. del fornice 6,75) per ridurre lo spessore delle mura ed aumentare l'ampiezza dello spazio coperto. Esso forse costituiva la porta di passaggio tra due quartieri sotto il Palatino cioè tra il Velabro e il Foro Boario. Nessuna iscrizione e nessuna fonte ce ne dicono l'età e il dedicante. Ma l'architettura, soprattutto della volta interna, fa riportarlo al principio del IV sec. d. Cr.

Fig. 520. - TERME DI CARACALLA — ESTERNO — ROMA.

Fig. 521. - TERME DI CARACALLA — INTERNO — ROMA.

Roma aveva già quelle di Agrippa, di Nerone, di Tito e Traiano, di Commodo, di Severo, allorquando M. Aur. Antonino Caracalla (212-217 d. Cr.) costruì a sud-ovest dell'Aventino, non lontano dalla via Appia, queste «magnificentissime» terme (Ael. Spart. *Sev.* 21, 12), ma furono completate da Eliogabalo che vi aggiunse i porticati e furono condotte a termine da Alessandro Severo (Ael. Lampr. *Ant. Hel.* 17, 9; *Al. Sev.* 25, 7). Già nell'antichità gli architetti consideravano meravigliosa e inimitabile l'opera di struttura in una parte di esse, la cosiddetta «cella solearis», giacchè con l'applicazione originale di un'intelaiatura in bronzo o rame nel corpo della costruzione era stato coperto il massimo di spazio (Ael. Spart. *Car.* 9, 4), ma ancor più si impone l'opera dell'architettura che segna nelle volte e nelle cupole una delle più audaci creazioni antiche. Secondo il principio proprio dell'architettura romana, che è recinzione e copertura di un vasto spazio interiore, le terme Antoniniane si offrono nella veduta esterna come un immenso dado disadorno che misura 337×328 m. Ma oltrepassato questo recinto, ricco di portici, camere ed esedre aperte verso l'interno, si giungeva, attraverso una grande area a giardino, nel vero e proprio edificio delle terme che aveva 220 m. di larghezza e 114 di lunghezza. Sull'asse centrale di esso erano disposti i tre impianti necessari di un bagno romano (fig. 438 s.), cioè il frigidario, il tepidario e il caldario. Nell'asse trasverso si trovavano gli spogliatoi (apodyteria), le palestre ed altre sale. La grandiosa cupola del caldario misurava 35 m. di diametro, cioè era di circa 8,50 inferiore a quella del Pantheum ma le era superiore in altezza. Ed anche le aperture a volta, qua riprodotte, che davano passaggio dal frigidario al tepidario o sala centrale sono un'imponente costruzione. Del monumento oggi rimane la sola nuda struttura, ma ricchissima era in origine la sua decorazione in marmi, stucchi, mosaici, pitture. Di qua proviene tra l'altro il mosaico degli atleti (fig. 365). Ma ancor più uno si rende conto della sontuosità del suo interno pensando che l'adornavano opere come l'Eracle (fig. 219) e il Toro Farnese (fig. 270).

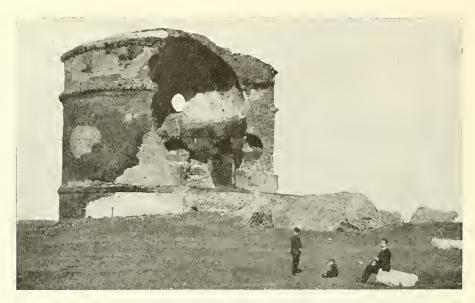



Fig. 522. - VILLA DEI GORDIANI — ROMA.

Anche il breve regno dei Gordiani (238-244 d. Cr.) ha lasciato nell'edificio rotondo della loro villa suburbana sulla via Prenestina, in località chiamata Tor de' Schiavi, un'altra eccellente creazione dell'architettura romana, curvilinea nella pianta, nella cupola, nelle nicchie della sua parete interna. Non è che un avanzo della magnifica villa che aveva un quadriportico con duecento colonne di marmi preziosi, tre basiliche della lunghezza di cento piedi, altri edifici corrispondenti a così grandioso insieme e delle terme quali, all'infuori di quelle urbane, non ne esistevano altrove sulla terra (Jul. Cap. *Gord. tres*, 32, 2-3). L'edificio, che misura m. 13,75 nel diametro interno, aveva sul lato d'ingresso un portico di cui rimangono solo le fondazioni in muratura. Si è fatta l'ipotesi che fosse anche circondato di un colonnato. Imponente è la volta ricavata nello spessore delle mura (m. 2,56): essa riceveva luce da quattro finestre circolari aperte nell'attico. Dei mattoni con bolli di età dioclezianea inseriti nelle mura esterne indicano che forse ebbe allora un restauro. Ignorasi la destinazione originaria dell'edificio: si è pensato ad un mausoleo od heroon.

Fig. 523. - « TEMPIO DI MINERVA MEDICA » — ROMA.

È errato il nome sotto cui è conosciuto questo edificio giacchè il tempio di Minerva Medica è stato ritrovato in altro quartiere della città, ma d'altra parte non poggia sopra sicuri dati topografici l'ipotesi che esso sia il ninfeo degli Horti Liciniani cioè dei giardini appartenenti agli imperatori P. Licinio Valeriano (253-260 d. Cr.) e P. Licinio Gallieno (260-268 d. Cr.). Senza indicazione di luogo noi sappiamo soltanto che Gallieno soleva recarsi « ad hortos nominis sui » per conviti e per bagni (Treb. Poll. *Gall. duo* 17, 8). Ad ogni modo intorno a questo edificio sono stati trovati molti avanzi di costruzioni del III sec. d. Cr. riferentisi a impianti termali e alla seconda metà del secolo lo riporta la sua singolare architettura. Essa segna il trionfo pieno del sistema curvilineo romano, giacchè anche il perimetro stesso circolare dell'edificio è stato nel suo piano inferiore segmentato in un decagono di cui ogni elemento è costituito da un nicchione curvilineo. Il piano superiore invece è un decagono ad elementi rettilinei, ma si aprono in esso delle ampie luci ad arco. Il diametro dell'edificio misura internamente m. 25 e la cupola doveva in origine giungere ad un'altezza di m. 33. Esso è il più bell'esemplare di architettura centrata cioè costituita da masse simmetricamente disposte con sistema radiale intorno al centro dell'edificio ed è per ciò un'originalissima creazione dell'architettura romana.

Fig. 524. - TEMPIO DI VENERE E ROMA — ROMA.

Si chiamava anche soltanto «templum Urbis» ed era stato innalzato nel 135 d. Cr. da Adriano (Ael. Spart. *Hadr.* 19, 13), il quale aveva voluto darne egli stesso i piani. Anzi si affermava che uno sfavorevole giudizio avesse costato la vita al grande architetto traianeo Apollodoro di Damasco (fig. 475). Imbevuto come era di spirito greco Adriano ne aveva fatto un tempio periptero a doppia cella addossata, con dieci colonne sulle fronti e forse venti sui lati. Esso misurava m. 110 di lunghezza e m. 53 di larghezza e poggiava sopra una sostruzione lunga m. 145 e larga m. 100. Su tutti e quattro i lati o solo sui due lati lunghi era disposto intorno al tempio un duplice porticato. A giudicare dalla sua riproduzione sopra monete di Adriano e di Antonino Pio sembrerebbe essere stato un tempio di ordine corinzio. Evidentemente l'imperatore aveva costruito qui anche più grande che nel tempio di Zeus Olimpio di Atene (fig. 238). Ma l'edificio adrianeo fu distrutto da un incendio nel 307 d. Cr. e fu ricostruito subito dopo da Massenzio. Ed opera massenziana resultano, per la struttura e per l'architettura, le parti elevate che ancora di esso si conservano, cioè le absidi addossate del fondo delle due celle, tratto di architettura curvilinea romana che per altro poteva aver appartenuto anche all'antico tempio adrianeo. È qui riprodotta l'abside rivolta verso l'anfiteatro Flavio: al di dietro appare il campanile della chiesa di S. Francesca Romana, nella quale è incorporata l'altra abside (fig. 367 s.).

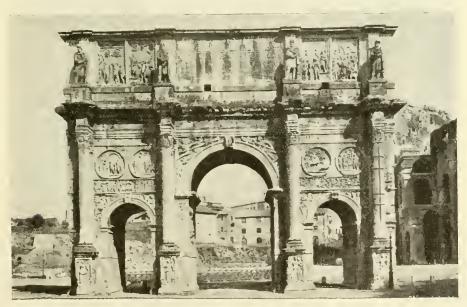



Fig. 525. - ARCO DI COSTANTINO — ROMA.

Se per la decorazione scultoria quest'arco rassomiglia al corvo della favola che si rivestiva delle penne altrui, giacchè da un arco di M. Aurelio (fig. 486 ss.) provengono gli otto riquadri disposti sulle due facce dell'attico, da un edificio adrianeo i medaglioni (fig. 526 ss.) incastrati sopra i fornici minori e da edifici traianei le statue di barbari prigionieri collocati dinanzi all'attico (fig. 516) e i rilievi che fiancheggiano il fornice centrale e ornano i lati dell'attico, d'altra parte l'architettura di esso è ancora egregia per simmetrie e proporzioni tanto da segnare un progresso anche rispetto all'arco di Settimio Severo: anzi all'abilità dell'architetto si deve se non turba l'occhio l'inserzione di tante sculture diverse ed anche di membrature architettoniche di altra età. L'arco si trova presso l'anfiteatro Flavio (fig. 431 s.) e l'iscrizione ripetuta sulle due facce dell'attico (*C. I. L.* VI, 1139) dice che esso fu innalzato a Costantino perchè «instinctu divinitatis, mentis magnitudine» riuscito vincitore col suo esercito tanto sul tiranno quanto su tutta la sua fazione, aveva nello stesso tempo con giuste armi vendicato lo stato. L'arco cioè gli era stato innalzato per la vittoria su Massenzio riportata nel 312 d. Cr. al ponte Milvio (fig. 527). Si nega che nell'espressione «instinctu divinitatis» vi sia un accenno velato al cristianesimo di Costantino, al monito ricevuto in sogno di combattere sotto il segno della croce. L'arco, che altre iscrizioni aggiunte dicono innalzato al «liberatore della città» e al «fondatore della quiete» è a tre fornici e misura m. 20,35 in altezza e m. 27,30 in larghezza. Il fornice centrale è alto m. 11,40, largo 6,60, mentre i fornici laterali hanno una larghezza di m. 3,40. Delle colonne corinzie sono appoggiate sulle facce dell'arco ai loro lati. Rilievi vari di età costantiniana completano, nei basamenti delle colonne, al disopra dei fornici minori, sui fianchi dell'arco, la sua decorazione scultoria.

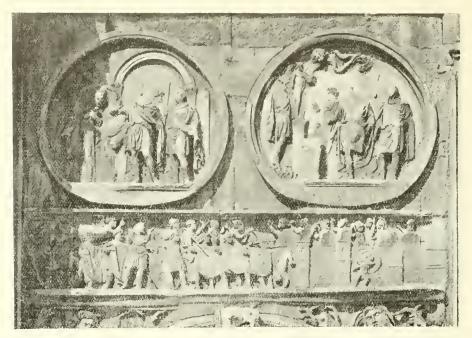



Fig. 526.

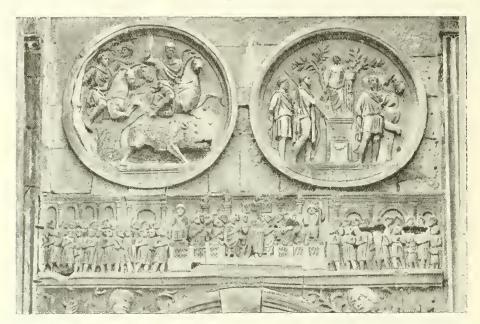



Fig. 526-527. - RILIEVI DEL LATO MERIDIONALE SOPRA I FORNICI MINORI — ARCO DI COSTANTINO, ROMA.

Con evidente studio della simmetria l'architetto ha disposto nelle due facce dell'arco al disopra dei fornici minori un complesso di rilievi in modo che si facessero riscontro. I rilievi tondi sono tolti da un monumento adrianeo; oltre alla composizione delle scene e alle loro caratteristiche di stile lo indica in qualcuno di essi la presenza di una figura i cui tratti del volto ricordano quelli di Antinoo, il favorito di Adriano (fig. 509). Nei due medaglioni di sinistra si ha la partenza per la caccia e il sacrificio a Silvano, nei due medaglioni di destra si ha la caccia all'orsa e il sacrificio a Diana. Per farsi un'idea del loro complesso bisogna osservare anche i medaglioni del lato settentrionale (fig. 528-529). Là quelli sul fornice di sinistra presentano la caccia al cinghiale e il sacrificio ad Apollo, quelli sul fornice di destra la sosta dopo la caccia al leone e il sacrificio ad Ercole. L'architetto non ha certo mantenuto sull'arco l'originaria collocazione dei rilievi. Non sappiamo se della serie facesse parte qualche altro rilievo andato perduto, ma ad ogni modo erano stati creati per farsi riscontro tra loro quelli con la caccia al leone e il sacrificio ad Ercole, con la caccia al cinghiale e il sacrificio ad Artemide, con lo caccia all'orso e il sacrificio a Silvano, giacchè accanto a ciascuna delle tre divinità è posta come dono la spoglia all'animale ucciso. Questi medaglioni hanno carattere romano nella rappresentazione dello sfondo paesistico, nella distribuzione delle figure in profondità e in altezza, ma rivelano anche quale peso potesse avere sull'artefo spirito ellenizzante di Adriano. Non solo riproduzione di tipi greci sono le statue delle quattro divinità (per Silvano è stato riadattato il motivo del Fauno (fig. 252), che porta le frutta nel grembo della nebride) ma greco è il soggetto dell'imperatore alla caccia e di greca tradizione, che dai vasi aretini (fig. 347) e dal sarcofago di Alessandro (fig. 224) possiamo seguire sino alle creazioni di Lisippo e di Leochares, è l'aggruppamento delle cacce al leone, al cinghiale, all'orso. Probabilmente i rilievi provengono da un monumento che Adriano, appassionato cacciatore, aveva fatto elevare a ricordo delle sue gesta cinegetiche. Il problema è se questi soggetti abbiano soltanto un valore generale o se si riferiscano ad episodî particolari, per luogo e per tempo, delle cacce di Adriano. Così infatti di lui è ricordato che aveva messo a terra un grosso cinghiale con un solo colpo (Dion. Cass. LXIX 10, 3), che nella Misia, là dove poi a ricordo delle sue battute fortunate fondò la fortezza di Hadrianotherai, aveva ucciso un'orsa (Ael. Spart. *Hadr.* 20,13) e che in Libia aveva atterrato un leone di straordinaria grandezza (Ath. XV 677). A quest'ultimo avvenimento del 130 d. Cr. aveva partecipato Antinoo e vi è infatti qua come nei medaglioni della partenza per la caccia e della caccia al cinghiale una figura che ricorda i suoi tratti. Tra il 130 adunque e il 138 d. Cr., anno della morte dell'imperatore, si può porre il monumento da cui i rilievi provengono. Forse ad essi, come in altre opere (fig. 248 s., 509), lavorarono per Adriano artisti di Aphrodisias.

Fig. 527.

Fig. 528-529. - RILIEVI DEL LATO SETTENTRIONALE SOPRA I FORNICI MINORI — ARCO DI COSTANTINO, ROMA.

Di arte costantiniana sono invece i rilievi lunghi collocati sotto i medaglioni adrianei. I due del lato meridionale (fig. 526-527) celebrano gli avvenimenti che dettero a Costantino la vittoria su Massenzio. In quello di sinistra si ha l'assedio ad una città murata: una Vittoria vola verso l'imperatore che assiste all'attacco. Si ritiene da alcuni che sia l'assedio di Verona del 312 d. Cr. in cui Costantino s'impadroni della città dopo aspra lotta. Secondo altri invece è la presa di Susa avvenuta poco prima e che aprì a Costantino le vie d'Italia. Nel rilievo di destra si ha l'avvenimento che gli aprì la via di Roma: è la sconfitta di Massenzio al ponte Milvio. I soldati di Costantino gettano dal ponte i soldati di Massenzio: pittoresco è il sommergersi degli uomini e dei cavalli tra le acque rimosse del fiume. A sinistra l'imperatore (la figura è scalpellata) assiste tra una Vittoria e una Virtus: sotto di lui presso il primo arco del ponte è distesa la figura del Tevere. Al piede del Tevere si aggrappa un sommerso nel quale si vuole riconoscere Massenzio stesso: sembra infatti che egli cercasse di salvarsi raggiungendo l'opposta riva, ma fu egualmente ingoiato dal fiume. Dei due corrispondenti rilievi del lato settentrionale, qui riprodotti, quello sul fornice di sinistra è l'allocuzione dell'imperatore al Senato e al Popolo. Costantino sta sui Rostri (fig. 368): nello sfondo a destra è rappresentato l'arco di Settimio Severo, a sinistra l'arco di Tiberio e più in là il porticato della basilica Giulia (fig. 369). Intorno all'imperatore sui Rostri stanno i senatori in toga, sul piano del Foro sta il popolo in paenula: tutti i volti sono rivolti verso di lui. Nel rilievo di destra si ha un atto di liberalità di Costantino, un'elargizione di denaro al Senato e al popolo. È qui rappresentato l'interno di un edificio, forse di una basilica, e l'imperatore è in trono su un alto podio. Accanto a lui stanno magistrati e littori. Anche qui la veste distingue Senato e Popolo, ma tutti alzano la mano per chiedere e, secondo il costume dei congiaria (fig. 474), alcuni portano sulle loro spalle i figlioletti perchè con le loro blande parole si accattivino la maggiore benevolenza dell'imperatore. La distribuzione è eseguita dagli incaricati imperiali in quattro piccole logge o uffici separati. Al ciclo di questi rilievi costantiniani ne appartengono altri due che sono collocati sui fianchi dell'arco e che celebrano una spedizione asiatica di Galerio alla quale partecipò Costantino e il trionfo di Costantino a Treveri per la vittoria sui Franchi e sugli Alemanni. Messi a confronto con i medaglioni adrianei i rilievi costantiniani sono stati considerati prodotti miserevoli di decadenza dell'arte. Ma il giudizio è errato. A parte il carattere romano dei loro soggetti che ne fa notevoli documenti storici essi hanno nella composizione e nelle forme pregi innegabili di originalità. Vi sono in essi quel forte giuoco di luci e di ombre tra le figure e quella tendenza alla loro posizione di prospetto che preannunciano l'arte cristiana. E il desiderio di narrare la realtà nell'insieme e nei particolari, nell'azione e nei gesti, supera l'incapacità dello scalpello e produce scene di attraente vivezza. L'arte romana anche qui non mente al suo spirito e alla sua tradizione.

Fig. 530. - ANFITEATRO — VERONA.

Minore dell'anfiteatro Flavio (fig. 431 s.) è per altro maggiore dell'anfiteatro di Pola (fig. 400). Difatti l'edificio misura nel suo circuito esterno m. 153,20 sull'asse maggiore e 122,90 sull'asse minore. L'altezza è di m. 30,17. Esso aveva in origine tre piani in muratura. La cavea interna assai restaurata presenta ora 43 ordini di gradini separati non a cunei radiati ma ad anelli orizzontali. La decorazione è quanto mai semplice: consiste solo in pilastri tuscanici ravvivati da leggiera bugnatura. Discussa è l'età: v'è chi lo riporta ancora al I sec. d. Cr., v'è chi lo fa discendere al tempo di Diocleziano (284-305 d. Cr.).

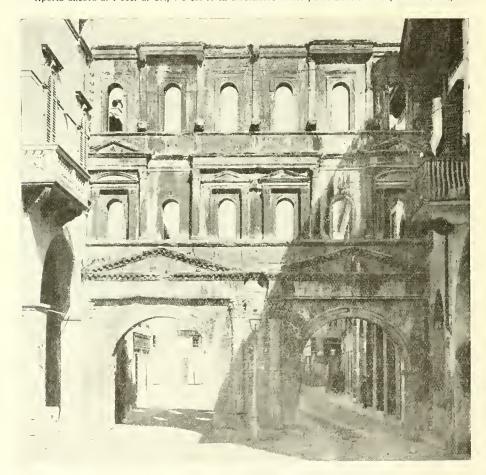



Fig. 531. - PORTA DEI BORSARI — VERONA.

È una doppia porta che si apriva nella cinta delle mura romane e che in età medioevale ha ricevuto il nome sotto cui è conosciuta. Un'iscrizione (*C. I. L.* V, 3329) sull'architrave delle due porte dà il titolo della città «Colonia Augusta Verona Nova Gallieniana» e fa sapere che sotto i consoli Valeriano II e Lucilio furono fabbricate le mura di Verona dal 3 aprile al 4 dicembre del 265 d. Cr.: «iubente sanctissimo Gallieno Augusto nostro». Ma siccome l'iscrizione sembra essere stata riscolpita sopra altra abrasa così è lasciato adito all'ipotesi che le mura di Verona siano state realmente fabbricate di nuovo sotto Gallieno, ma che ne sia stata conservata questa porta e mutata la primitiva dedicazione. Le forme artistiche non sembrano offrire elementi per una più precisa datazione. Certo è che noi qui abbiamo uno dei più caratteristici esempî del trionfo dell'architettura curvilinea romana sull'architettura rettilinea greca. Mezze colonne e pilastri corinzi, frontoni e timpani sono ridotti ad una semplice funzione ornamentale destinata ad incorniciare l'arco romano della porta o della finestra. E nel suo movimento di linee, nel suo discreto aggetto delle masse, la porta si rivela ancora come un sobrio esempio che ricorda assai da vicino i primi archi augustei (fig. 386 ss.).

Fig. 532. — COLONNE DI S. LORENZO — MILANO.

Le sedici colonne a capitello corinzio e fusto rudentato nel suo terzo inferiore, cioè a scanalatura riempita con tondino, costituiscono un frontale isolato (lungh. m. 58,16) e parallelo all'asse trasversale della chiesa di S. Lorenzo. Un intercolumnio maggiore separa le due colonne centrali e si trova sull'asse longitudinale della chiesa in corrispondenza al suo ingresso. Le colonne sono alte all'incirca m. 8,75. La trabeazione è costituita da parti di un epistilio in marmo, da blocchi di pietra e da una muratura in mattoni. Discordi sono i pareri sulla costruzione: v'è chi crede che le colonne si trovino al loro posto e nel piano originale, v'è invece chi considera questa fronte come un pasticcio medioevale rimesso insieme con frammenti romani provenienti dal peribolo di un tempio. Ad ogni modo le forme architettoniche non contraddicono ad una datazione nel III-IV sec. d. Cr. e l'edificio di cui facevano parte può essere stato quindi un monumento dell'età di Diocleziano (284-305 d. Cr.) cioè del tempo in cui Milano fu una delle capitali della tetrarchia. Per le colonne infatti le maggiori somiglianze si ritrovano nel palazzo di Diocleziano in Salona (fig. 533).

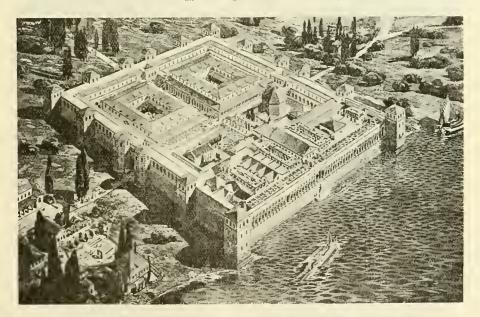



Fig. 533. - PALAZZO DI DIOCLEZIANO IN SALONA — RICOSTRUZIONE.

Una parte della città di Spalato è racchiusa oggi fra le mura del palazzo che l'Imperatore Diocleziano si fece costruire nella sua città nativa di Salona. Il palazzo era in realtà costituito da una cinta fortificata provvista di torri che nella sua forma approssimativamente trapezoidale misurava (comprese le torri angolari) m. 215,54 nelle due facce di est e di ovest, m. 174,94 nella faccia settentrionale, m. 180,90 nella faccia meridionale. Quest'ultima guarda sul mare. L'altezza della cinta, che seguiva il dislivello del terreno, era di m. 17 all'angolo di sud-est. Tre porte fiancheggiate da torri si aprivano sui tre lati di terra. Quella di nord era la principale ed è oggi nota sotto il nome di porta Aurea. Anche il palazzo imperiale romano al pari delle terme (fig. 520) è recinzione di vasto spazio interiore, e questo era occupato sulla parte a mare dall'abitazione imperiale, nella parte centrale da un tempio, forse dedicato a Giove, e dal mausoleo funerario dell'imperatore, oggi mutato in Duomo, nella parte più interna da due edifici per la corte e i servizi. Era ancora il taglio angolare con cardo e decumanus dell'accampamento romano. Caratteristici dell'architettura di Salona sono i motivi dell'arco poggiato direttamente sulle colonne e dell'architrave arrotondato ad archivolto. L'arte romana cerca cioè nuove applicazioni del sistema curvilineo: si erano forse sviluppate nell'oriente romano, ma dall'oriente essa le riprende. Primi anni del IV sec. d. Cr.

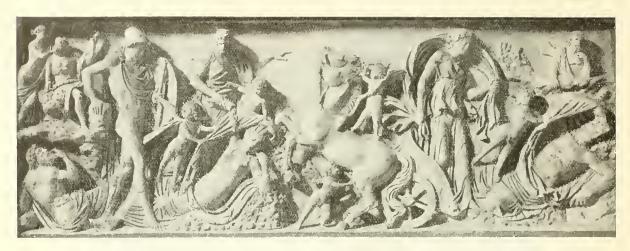



Fig. 534. - MARTE E REA SILVIA, DIANA ED ENDIMIONE — FRONTE DI SARCOFAGO — *MUS. LATERANO, ROMA.*

L'artista ha riunito nello stesso sarcofago due soggetti mitologici, uno greco ed uno romano, che si facevano riscontro nell'azione dei loro personaggi. A sinistra Marte sorprende Rea Silvia addormentata; a destra dormente è Endimione e Diana scende a contemplarlo. In tutti e due i casi, secondo il gusto romano, la scena è posta su uno sfondo paesistico ed è animata di figure che personificano i luoghi, le condizioni dell'azione, i sentimenti che la determinano. Così Rea Silvia è distesa su una roccia col capo appoggiato al braccio. Su di lei il Sonno (la testa barbata è un errato restauro) versa un fluido dal corno (fig. 209). Due Amorini allontanano il manto per svelare la bellezza di lei a Marte sopravveniente. Marte arriva in punta di piedi e di sorpresa come se fosse stato a spiare dietro la roccia quando Rea si fosse addormentata (essa ha gli occhi soltanto socchiusi) e la roccia è l'Aventino. La leggenda poneva la scena sulla riva del Tevere e la figura del fiume è infatti distesa nel cavo sottostante. A meglio indicare il colle sull'alto di esso è rappresentato Ercole che appunto là aveva ucciso il ladrone Caco. La figura femminile che si appoggia ad Ercole può essere Venere, l'ispiratrice dell'azione di Marte. Nell'altra parte del sarcofago Diana è in atto di scendere dal suo carro i cui cavalli impennati sono trattenuti da due Amorini: un altro Amorino porge alla sua contemplazione il corpo di Endimione (fig. 273). La personificazione del sonno nell'alto è di restauro. Il tipo del volto di Rea che è un ritratto romano, certo della donna ivi sepolta, e soprattutto la sua acconciatura fanno riportare il sarcofago alla metà del III sec. d. Cr. Lungh. 2,25.

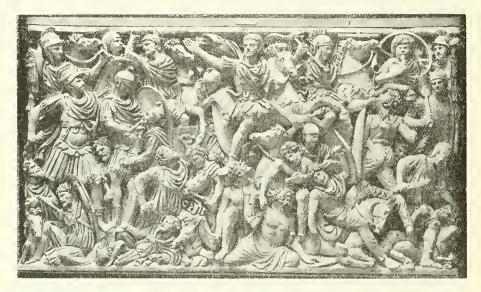



Fig. 535. - COMBATTIMENTO TRA ROMANI E BARBARI — FRONTE DI SARCOFAGO — *MUS. DELLE TERME, ROMA.*

Messo a confronto del sarcofago con la lotta tra Greci e Galati (fig. 495) in cui si notano reminiscenze di modelli pergameni, mostra quale cammino sulla via di una maggiore originalità l'arte romana abbia percorso per la trattazione di un soggetto così caratteristicamente imperiale quale era la lotta contro i barbari. I barbari non appaiono qui nella nudità eroica, come la maggior parte dei Galati nell'altro sarcofago, ma nella realtà del loro costume nazionale. È notevole che i barbari della metà destra del sarcofago sono vestiti solo di brache e di mantello cioè sono dei Germani: il loro tipo si può seguire dai rilievi della colonna di M. Aurelio (fig. 489 ss.) sino alle gemme di età augustea (fig. 413 s.). Invece i barbari della metà sinistra portano in più la tunica a maniche, ricordano cioè il costume dacio (fig. 516) e tre di essi avevano, al pari dei nobili Daci (fig. 514), il capo coperto dal pileus (quello di una delle figure è a terra tra le zampe del cavallo). Questo costume, anche per i Sarmati nei rilievi della colonna di M. Aurelio (fig. 489 ss.) e per i Parti nell'arco di Settimio Severo (fig. 518) si ha perfino per i Persiani in monete di Galerio Massimiano. Nessuna distinzione invece l'artista ha fatto per i volti perchè ha dato a tutti egualmente naso rincagnato, barba e chioma lunghe ed incolte. Difficile è giudicare se l'artista abbia voluto rappresentare una sola vittoria sopra due popoli diversi o se abbia voluto sinteticamente riunire in una sola scena due vittorie differenti. Certo la figura principale, cioè il guerriero a cavallo, che occupa il centro divide i due gruppi. Come l'Alessandro lisippeo (fig. 226,356) egli è rappresentato a capo scoperto. Siccome certo in questa figura, che sola si distingue per tratti individuali, è reso l'aspetto di colui che fu sepolto in questo sarcofago, arbitrario è ricercarvi il ritratto di un imperatore. Al più si può pensare, qualora il sarcofago al pari degli altri con soggetti mitologici non sia stato scelto solo per il valore decorativo o simbolico delle sue scene, che quivi sia stato deposto un ufficiale dell'esercito romano il quale avesse partecipato a guerre contro i barbari. E ricordando come due vittorie distinte, partica e germanica, oltrechè per Caracalla siano menzionate nelle monete degl'imperatori Valeriano e Gallieno, presso a poco a questo periodo (253-268 d. Cr.) può attribuirsi il sarcofago. Con tale datazione concordano le forme artistiche, specialmente il gioco tutto ombre e luci delle parti delle figure e degli intervalli tra esse. E la scultura romana ha certo ancora i suoi pregi se riesce a creare un quadro in cui con la disposizione delle figure e con l'espressione dei loro volti è così abilmente reso il tumulto della mischia e la passione della sconfitta. Sopra i barbari che sembrano precipitare come annegati passa trionfante la cavalcata romana. Non mai l'arte greca, neanche nel mosaico di Alessandro (fig. 356), aveva saputo così mostrare come siano calpestati i vinti. Lungh. 2,73.

Fig. 536. - PROMETEO E L'ANIMAZIONE DELL'UOMO — FRONTE DI SARCOFAGO — *MUS. NAZ. NAPOLI.*

Nessun mito ha tentato la fantasia degli antichi e dei moderni quanto quello di Prometeo che per avere rapito il fuoco divino ed avere con esso dato vita all'uomo da lui creato fu incatenato da Zeus sul Caucaso dove un'aquila gli rodeva il fegato sempre rinascente. L'arte romana dei sarcofagi vide in Prometeo il creatore dell'uomo, ma, data la destinazione funeraria di questi monumenti, considerò la creazione come atto che prelude alla necessaria morte. Così nel sarcofago riprodotto a pag. V Prometeo con l'aiuto di Athena anima l'uomo ma dall'uomo Ermete Psychopompos trae via l'anima perchè le vicine Parche ne hanno già filato lo stame della vita. In questo sarcofago invece Prometeo ha già creato l'uomo con la terra e con l'acqua, personificate in due donne distese a terra, l'una col remo l'altra col cornucopia, ma è perplesso perchè la sua creazione è senza vita. Il fuoco divino egli lo rapirà a Vulcano che là vicino lavora di maglio e verso cui scende dal cielo un Amorino con la fiaccola avvivatrice, e l'anima nell'aspetto di Psiche, cioè di fanciulla alata, la portano verso l'uomo di Prometeo due altri Amorini. Ma in agguato della vita v'è la morte: a sinistra un'Erinni tiene alla catena Cerbero presso il piccolo Thanatos addormentato. E sull'uomo creato da Prometeo la Parca Clotho fila il suo destino. Tutto ciò avviene in terra, ma spettatrice nell'alto è un'accolta di dèi. Alle due estremità vi sono il carro del Sole che ascende la volta celeste e il carro della Luna che è preceduto da Hesperos: in mezzo stanno Plutone, Poseidon, Ermete, Hera, Zeus. Certo in tale soggetto v'è un valore simbolico, ma difficile è determinarlo: significa esso la caducità della vita umana o la speranza della resurrezione? Seconda metà del III secolo d. Cr. Lungh. 2,56.

Fig. 537. - «SARCOFAGO DI S. COSTANZA» — *MUS. VATICANO, ROMA.*

Egualmente simbolica è la decorazione di questo sarcofago in porfido che forse racchiuse il corpo della sorella o di una delle figlie di Costantino il Grande. Nei lati lunghi degli Amorini sono occupati alla vendemmia e nei lati brevi tre Amorini pigiano l'uva. Il simbolo cristiano della vigna del Signore è completato dall'ariete che ricorda il gregge del Buon Pastore e dai pavoni che sono promessa d'immortalità. Le forme sono ancora pagane, ma lo spirito è cristiano. Roma imperiale è al tramonto: la sua eredità passa alla nuova religione che al dominio dell'arma sostituì quello dell'anima. Lungh. 2,47. Metà del IV sec. d. Cr.

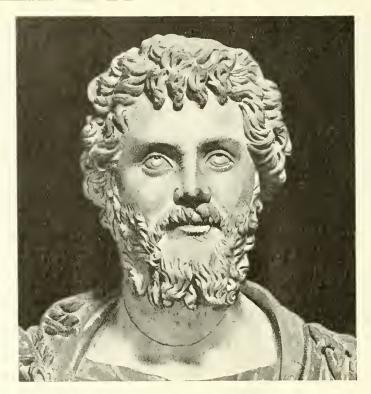



Fig. 538. - SETTIMIO SEVERO (146-211 d. Cr.) — *MUS. CAPITOLINO, ROMA.*

Egli era bello e grande di persona, e aveva lunga barba, capelli canuti e crespi (Ael. Spart. *Sev.* 19, 7). Sul suo carattere morale certo male si accorda la testimonianza che egli fosse di natura crudele con l'altra che la sua benevolenza fosse «mirabilis et perpetua» verso coloro a cui una volta l'avesse donata (*Ep. de Caes.* 20,5). La singolare distribuzione dei capelli a riccioli separati sulla fronte ed un'analoga disposizione della barba che caratterizzano il suo ritratto sulle monete hanno permesso di riconoscerlo anche n questo busto che ha certo nell'alta fronte e nel vivo sguardo i tratti di quella intelligenza che nel 193 d. Cr. portò al fastigio dell'impero il modesto cittadino romano nato di famiglia equestre nell'africana Leptis Magna. Alt. della testa 0,31.

Fig. 539. - CARACALLA (188-217 d. Cr.) — *MUS. NAZ., NAPOLI.*

Chi sarebbe stato più fortunato di Settimio Severo se non avesse procreato Bassiano? Così scriveva il suo biografo (Ael. Spart. *Sev.* 21,6), perchè infatti il figliol suo Bassiano, che gli succedette nel 211 d. Cr. sotto il nome di M. Aurelio Antonino Caracalla, fu «patre duro crudelior» (Ael. Spart. *Ant. Car.* 9,2). Fu truculento di aspetto, anzi amava esagerare il suo sguardo feroce perchè solleticava la sua vanità incutere terrore con esso. E per apparire simile ad Alessandro il Grande (fig. 225) portava la testa piegata verso la spalla sinistra (*Ep. de Caes.* 21,4). Senza adulazione, appunto perchè voleva adularlo in tale sua debolezza, l'artista ha fissato in questo ritratto i due caratteri: la truce smorfia e la piegatura del collo. Che l'espressione fosse sforzata lo indica il corrugamento forcuto della fronte. Il capello crespo, la barba corta intorno al mento quadrato aggiungono qualche cosa di incolto e di selvaggio. Ma guardando questo volto repugnante anche nella sua affettazione e ricordando quale crudele tiranno egli fu giudicato dagli antichi, ci persuadiamo che l'impero romano fu meravigliosa istituzione superiore all'animo dei singoli imperatori se potè ispirare a Caracalla, anche solo nei brevi sei anni del suo regno, una creazione imperiale quali furono le sue Terme (fig. 570 s.). Alt. 0,51.

Fig. 540. - COSTANTINO IL GRANDE (274-337 d. Cr.) — *MUS. DEI CONSERVATORI, ROMA.*

Questa testa colossale insieme ad altri frammenti della figura è stata trovata nella basilica di Massenzio (fig. 374). La statua doveva essere seduta e loricata ed è ipotesi attendibile che fosse quella di Costantino il Grande che, sconfitto Massenzio nel 312 d. Cr., aveva condotto a termine la basilica. A tale identificazione scarso appoggio danno le notizie letterarie perchè solo vaghe espressioni possediamo sull'aspetto dell'imperatore cioè sulla sua bellezza o sulla sua dignità, ma migliore l'offrono le immagini delle sue monete. Ritroviamo là la curva del naso che prende inizio dopo una forte rientranza della sua radice alle sopracciglia e la disposizione della frangia dei capelli a tettoia sulla fronte. Corrisponde egualmente il viso rasato che Costantino riporta di moda nell'aspetto imperiale dopo due secoli circa di quasi assoluto predominio dei volti barbati. Come la moda della barba fu introdotta da Adriano per nascondere le cicatrici del volto quella del viso rasato forse fu rinnovata da Costantino per fare sparire la sua barba troppo rada e stenta. Non sono per altro i particolari esteriori dell'acconciatura che costituiscono la forza di questo ritratto: è la fermezza quadrangolare dei suoi piani faciali, è il rigido sguardo sotto l'alto arco delle folte sopracciglia, è il taglio diritto della bocca serrata. Altre volte abbiamo già osservato quanto sia difficile ritrovar l'anima dietro la forma fisica fissata dall'arte, ma la ferma e chiara e fredda volontà di Costantino a cui spesso negli atti della sua vita fu estraneo ogni calore di sentimento, ogni slancio di passione, par di vederla espressa in questa testa come il segno più inciso del suo carattere. Poteva egli aver combattuto e vinto sotto il labaro di Cristo, ma il suo volto non ha sorriso cristiano, ha solo la fredda, austera maestà dell'imperatore romano. Alla datazione della statua dopo il 315 d. Cr. corrisponde anche l'uso del diadema gemmato di cui il capo doveva essere adorno come indica nei capelli il taglio per l'inserzione: solo da allora Costantino lo adottò stabilmente come emblema imperiale Alt. 2,40.

Fig. 541. - « TEODOSIO IL GRANDE » (346-395 d. Cr.) — BARLETTA.

Il caratteristico diadema a doppio ordine di perle contornanti una fascia di pietre preziose, che appare per la prima volta sulle monete con i ritratti di Costante I (337-350 d. Cr), fa di questa statua colossale in bronzo un imperatore della seconda metà del IV secolo d. Cr. Differenze di età o condizioni di vita o brevità di regno escludono per l'identificazione tutti gli imperatori di quest'epoca all'infuori di Valentiniano I (364 375 d. Cr) e di Teodosio il Grande salito al trono nel 379 d. Cr. E poco si può trarre dalle immagini delle monete per un più preciso confronto giaccbè per ambedue gli imperatori tornano la medesima acconciatura con frangia a tettoia sulla fronte e lo stesso naso piccolo e profilato. Tuttavia tra le incertezze delle immagini monetarie, che per lo stesso imperatore danno talvolta tratti diversi, è da osservare che nelle monete di Valentiniano I predomina il tipo con ampio collo e faccia larga mentre nelle monete di Teodosio il Grande appaiono più frequentemente il collo alto e il volto allungato. Sono questi i tratti che si ritrovano anche più accentuati nelle monete dei due figli di Teodosio, Arcadio e Onorio, con i quali sarebbe più giusto paragonare la testa della statua di Barletta se per l'uno e per l'altro non lo impedisse la loro più giovane età. Ma a favore dell'identificazione con Teodosio oltre a questo appoggio delle monete può citarsi una testimonianza antica (*Ep. de Caes.* 48): egli fu di costumi e di corpo simile a Traiano a quanto potevasi giudicare dalle descrizioni e dai ritratti. E certo nessuna testa di imperatore romano, non nei tratti con cui è raggiunta l'espressione (tra l'altro questa ha una cortissima barba tagliata a forbice), ma nell'insieme dell'espressione stessa offre una maggiore somiglianza: vi sono la severitas, la gravitas, la maiestas di Traiano (fig. 502) non v'è per altro la sua humanitas. Infatti il caratteristico sopracciglio rialzato verso l'angolo esterno dell'occhio, che diverrà tipico dell'arte bizantina, i due magri solchi dal naso alla bocca, le labbra sottili e serrate aggiungono tratti di durezza che bene si accordano al carattere di Teodosio. E più per il grande imperatore, ultimo sovrano di tutto l'impero, che non per Valentiniano I, guerriero, artista e legislatore ma non principe dominatore. piace di immaginare che sia stata elevata questa statua in cui appare personificata ancora, per quanto irrigidita, la potenza dell'impero romano. Sebbene gli avambracci siano di restauro, al pari delle gambe, d'altra parte le monete ci insegnano cbe giustamente nella sinistra dell'imperatore è stato ricollocato il globo mentre nella destra doveva trovarsi il labaro con il segno cristiano. L'impero di tutto il mondo passa infatti dopo di lui alla potestà spirituale del Cristianesimo: l'arte romana tramonta e sorge la nuova arte cristiana. Ma Roma cede alla Chiesa quanto di maestà nell'esercizio del potere aveva saputo creare col dominio sugli uomini. Alt. della statua 5,11, della parte antica 3,55.

INDICI E BIBLIOGRAFIA

INDICI

Il numero romano indica la pagina del testo, il numero arabo la figura e la sua didascalia.

I. - ARTISTI

A. architetto, P. Pittore, S. Scultore, I. Artisti delle arti *industriali*.

II. - DEI, EROI, PERSONIFICAZIONI E MITI

III. - PERSONE REALI

IV. - AVVENIMENTI STORICI

V. - MONUMENTI

VI. - TIPI DI MONUMENTI E TERMINI DI ARCHITETTURA

VII. - TERMINI TECNICI DELLA SCULTURA

VIII. - POPOLI

IX. - SACERDOTI, MINISTRI E CERIMONIE

X. - MILIZIA

XI. - NAVIGAZIONE

XII. - MESTIERI

XIII. - PALESTRA E AGONI

XIV. - TEATRO E STRUMENTI MUSICALI

XV. - ATTRIBUTI E OGGETTI SACRI

XVI. - VESTI

XVII. - ORNAMENTI

XVIII. - ARMI

XIX. - STRUMENTI, UTENSILI E ARREDO

XX. - CERAMICA E FORME DI VASI

BIBLIOGRAFIA

SCOPERTE E SCAVI. — La nostra conoscenza dell'arte e della vita antica, quale può trarsi dai monumenti, non si è solo affidata al materiale integro o frammentario che casualmente si era salvato al soprassuolo dalla distruzione ineluttabile del tempo e da quella volontaria degli uomini, ma si è indirizzata alla ricerca di quello che si nascondeva nel sottosuolo sia tra le rovine delle città celebri nell'antichità sia là dove qualche indizio alla superficie, soprattutto la presenza di frammenti di ceramica, annunciava esservi celati al disotto abitati e necropoli.

Mentre scoperte casuali e famose si erano avute anche nei secoli precedenti, il secolo XIX ha visto iniziarsi l'epoca degli scavi sistematici, condotti col criterio non solo di riportare alla luce il monumento ma di accertare nelle condizioni del suo ritrovamento tutti quei dati di fatto che potessero servire ad illuminare sulla vita antica. Tanto più meritoria è stata quest'opera intelligente e accurata dello scavo, che del resto si perfeziona ogni giorno più nella precisione delle sue indagini, in quanto che, non bisogna dimenticarlo, lo scavo nello stesso tempo in cui è opera di salvazione è anche opera di distruzione. Traendo alla luce il monumento, l'oggetto isolato, si distrugge, scomponendo lo strato in cui riposa, sciogliendo la sua associazione dagli altri oggetti, la testimonanza concreta della sua età e di questa distruzione può solo compensare la vigile e acuta osservazione dello scavatore che ne fa documentata registrazione.

Indirizzatasi prima alle grandi città gloriose dell'antichità quest'opera dello scavo si è rivolta poi sempre con maggior fervore a centri minori, ma non solo si è estesa nello spazio, si è intensificata in profondità, ha rivelato così civiltà ignote d'altronde fino ad allora, quali la cretese-micenea, ha indagato fino alle più lontane origini la civiltà preistorica. Un libro riassuntivo sui resultati delle scoperte archeologiche nel secolo XIX è quello di A. Michaelis, *Ein Jahrhundert Kunstarchäologischer Entdeckungen*, 2 ed. Leipzig, 1908. Nella sua traduzione italiana (E. Pressi, *Un secolo di scoperte archeologiche*, Bari, 1912) sono state riempite le lacune che esso presentava per gli scavi del nostro paese.

Ma la registrazione singola dei risultati degli scavi si è avuta a mano a mano in pubblicazioni periodiche o in opere particolari. Di queste ultime sarà fatta menzione nei relativi capitoli e delle pubblicazioni periodiche sarà dato un elenco in fondo alla bibliografia.

MUSEI E RACCOLTE DI OGGETTI D'ARTE. — I monumenti di arte figurata rimasti al soprassuolo nel corso del tempo che separa il mondo antico dalla rinascita degli studî intorno ad esso, quando non siano stati lasciati per ornamento isolato di ville e palazzi privati o di luoghi pubblici, sono stati radunati in collezioni e in musei, ma a queste raccolte il più grande contributo lo hanno portato i ritrovamenti degli scavi. E dato il principio informatore che ha guidato ad essi, non sono stati solo raccolti e posti al sicuro i monumenti d'arte ma quanti altri documenti dell'industria tornavano alla luce ad illustrazione della vita antica.

Naturalmente i primi musei si sono costituiti in Italia; ora per altro ne posseggono, e dei ricchissimi, tutte le città principali del mondo. Alcuni dei musei hanno cataloghi scientifici completi, per altri esistono soltanto delle guide sommarie. Un elenco dei più importanti è dato alla fine di questa bibliografia e prima di quello delle pubblicazioni periodiche. Sui musei in generale vedi D. Murray, *Museums, their History and their Use*, Glascow, 1904.

ARTE PREISTORICA. — Da questa fervida opera di scavi e di indagini intorno ai monumenti già esistenti o riportati alla luce ha tratto vantaggio soprattutto la conoscenza di civiltà e di arti di cui nessun ricordo rimaneva nella tradizione letteraria, quali la civiltà preistorica, la civiltà cretese-micenea, l'arte orientalizzante o a cui scarso aiuto essa dava, quale la civiltà etrusca.

Sulla civiltà preistorica un manuale generale che mira particolarmente alla Francia ma che volge lo sguardo anche ad altre regioni è quello di J. Dechelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris, 1908-1914. Ad esso si aggiunge ora il lessico che viene pubblicato da M. Ebert, *Real-Lexikon der Vorgeschichte*, Berlin (dal 1925). E così per l'arte figurata in generale si ha il libro di M. Hoernes-O. Menghin, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 3 ed. Wien, 1925. All'Italia sono invece particolarmente dedicate l'opera di T. E. Peet, *The Stone and Bronze Ages in Italy*, Oxford, 1909 che riguarda l'età paleolitica, neolitica, eneolitica e del bronzo e che poggia sopra studî di G. A. Colini nel *Bull. di Paletnologia*; quella di O. Montelius, *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux*, Stockholm, 1895, e quella di Fr. von Duhn, *Italische Gräberkunde*, I, Heidelberg, 1924, che, limitandosi per altro solo al rito funerario, studia la civiltà d'Italia dall'età neolitica al periodo del ferro. Un manuale generale l'ha scritto G. Pinza, *Storia delle civiltà antiche d'Italia*, Milano, 1923. L'arte figurata dell'Italia preistorica è raccolta in un lavoro di U. Antonielli, in *Jahrbuch für prähist. und ethn. Kunst*, 1925.

Ma studî singolari per le varie regioni d'Italia debbono cercarsi nei periodici e negli atti accademici che saranno sotto elencati, particolarmente nelle *Notizie degli Scavi*, nei *Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei* e nel *Bullettino di Paletnologia Italiana*, o in opere particolari. Questi studi sono di A. Issel e N. Morelli per la Liguria, di L. Pigorini, E. Brizio e W. Helbig per l'Emilia, di G. Pinza per il Lazio, di P. Orsi e di C. e I. Cafici per la Sicilia, di A. Taramelli per la Sardegna, di G. Ridola, G. Patroni e U. Rellini per la Campania e la Basilicata, di A. Jatta, M. Meyer, Q. Quagliati, A. Mosso, M. Gervasio per le Puglie.

ARTE CRETESE-MICENEA. – Alla civiltà micenea sono dedicate le opere di H. Schliemann, che riguardano i suoi scavi: *Troja*, Leipzig, 1894; *Mykenae* 1878; *Orchomenos*, 1881; *Tiryns*, 1886; e il riassunto di C. Schuchhardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, 2 ed. Leipzig, 1891. Per la civiltà cretese sono da consultare i rapporti degli italiani, F. Halbherr, L. Mariani, A. Taramelli, L. Pernier, L. Savignoni, R. Paribeni nei *Ren-*

diconti e nei *Monumenti della R. Acc. dei Lincei* dal 1902 in poi, come in altre riviste ed atti accademici, soprattutto per gli scavi dei palazzi di Phaistos e di Haghia Triada e della loro necropoli; quelli degli inglesi A. J. Evans, R. C. Bosanquet, D. Mackenzie nell'*Annual of the British School at Athens* per gli scavi di Knossos e di Paleocastro, quelli dei Greci J. Chatzidakis e St. A. Xanthudidis nell'*Ephemeris Archaiologike* e nell'*Archaiologikon Deltion* per altre scoperte in Creta, e di Chr. Tsountas e A. Keramopoullos per scoperte in Tessaglia e a Tebe. Trattano degli scavi compiuti in singole città le opere di W. Doerpfeld, *Troja und Ilion*, Athen, 1902; H. Bulle, *Orchomenos*, I, München, 1907; H. Boyd-Hawes, *Gournia*, Philadelphia, 1908; G. Karo, *Tiryns*, Athen, 1912; A. J. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, I, London, 1921. I recenti scavi di Micene di A. J. B Wace sono stati da lui pubblicati nel vol. XXV dell'*Ann. of the Brit. School at Athens*, 1921-1923.

Il primo studio sulla ceramica micenea fu quello di A. Furtwaengler-G. Loeschcke, *Mykenische Vasen*, Berlin, 1886; una breve trattazione d'insieme sulla ceramica cretese è quella di E. Reisinger, *Kretische Vasenmalerei*, München, 1911.

Dei lavori d'insieme sulla civiltà cretese-micenea ricordiamo i seguenti: A. Milchhoefer, *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, Leipzig, 1883; Chr. Tsountas-J. J. Manatt, *The Mycenaean Age*, London, 1897; H. R. Hall, *The oldest Civilization of Greece*, London, 1901; W. Ridgeway, *The early Age of Greece*, I, Cambridge, 1901; il VI volume dell'opera di G. Perrot-Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris, 1894; A. Mosso *Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta*, 2 ed., Milano, 1910; *Le origini della civiltà mediterranea*, Milano, 1909; R. Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, 2 ed. Paris, 1914; D. Fimmen, *Die kretisch-mykenische Kultur*, Leipzig, 1921; Th. Bossert, *Altkreta*, 2 ed. Berlin, 1923. Raccolte di materiali sono i tre volumi di *Antiquités Crétoises* pubblicate da G. Maraghiannis (dal 1908).

ARTE OMERICA. — Ai rapporti tra la civiltà cretese-micenea e la civiltà omerica sono dedicati i libri di W. Helbig, *Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert*, 2 ed. Leipzig, 1887; *l'Epopée homerique* (trad. di J. Toutain), Paris, 1894; W. Reichel, *Homerische Waffen*, 2 ed. Wien, 1901; *Ueber vorhellenische Götterkulte*, Wien, 1897; C. Robert, *Studien zur Ilias*, Berlin, 1901; E. Drerup, *Omero* (trad. A. Cinquini-Fr. Grimod), Bergamo, 1910.

ARTE ORIENTALIZZANTE. — Relazioni e studî su ritrovamenti particolari di prodotti d'arte orientalizzante sono quelli di F. Halbherr e P. Orsi nel *Museo italiano di Antichità classica*, II, Firenze, 1888, per il deposito votivo dell'antro di Zeus nel monte Ida in Creta; di G. Pinza, *Materiali per l'etnologia antica toscano-laziale*, I, Milano, 1914, per la suppellettile della tomba Regolini-Galassi di Caere; di C. D. Curtis in *Memoirs of the Amer. Acad. in Rome*, Roma, III, 1919, per quella della tomba Bernardini di Praeneste. Uno studio d'insieme si deve a Fr. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Berlin, 1912, a cui va aggiunto quello di G. Karo, *Orient und Hellas in archaischer Zeit*, in *Ath. Mitt.*, 1920.

Per la civiltà fenicia in Sardegna vedi G. Patroni, *Nora*, in *Mon. Ant. della R. Acc. dei Lincei*, XIV, 1904; in Sicilia vedi J. I. S. Whitaker, *Motya*, London, 1921.

ARTE ETRUSCA. — Opera fondamentale sui varî aspetti della civiltà etrusca rimane quella di K. O. Mueller-W. Deecke, *Die Etrusker*, Stuttgart, 1877. Una descrizione delle città e delle necropoli d'Etruria si deve a G. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, 3 ed. London, 1883; uno studio sulla topografia dell'Etruria ad A. Solari, *Topografia storica dell'Etruria*, Pisa, 1914-1920. Per il primo periodo etrusco e per i rapporti con la civiltà italica v'è il libro di D. Randall-Mac Iver, *Villanovans and Early Etruscans, A Study of the early Iron Age in Italy*, Oxford, 1924, che poggia sopratutto su scoperte di G. Gozzadini a Villanova, di E. Brizio a Bologna, di Gh. Ghirardini a Bologna, Volterra, Tarquinii, di G. Boni nel Foro Romano, di R. Mengarelli e G. A. Colini sui colli Albani. Vedi anche B. Modestow, *Introduction à l'histoire romaine*, Paris, 1907. All'arte in generale è dedicata l'opera di J. Martha, *L'art étrusque*, Paris, 1889; all'architettura quella di J. Durm, *Die Baukunst der Etrusker*, 2 ed. Stuttgart, 1905; alla decorazione fittile dei templi quella di E. D. van Buren, *Figurative Terra-cotta Revetments in Etruria and Latium in the VI and V cent. B. C.*, London, 1921 (per le terrecotte affini della Campania vedi: H. Koch, *Dachterrakotten aus Campanien*, Berlin, 1912 e per quelle della Sicilia e dell'Italia meridionale: E. D. van Buren, *Archaic fictile Revetments in Sicily and Magna Graecia*, London, 1923); alla pittura parietale delle tombe quelle di Fr. Weege, *Etruskische Malerei*, Halle, 1921, e di Fr. Poulsen, *Etruscan Tomb-paintings*, Oxford, 1922; alle urne etrusche quella di H. Brunn-G. Koerte, *I rilievi delle urne etrusche*, Roma, 1870; agli specchi quelle di E. Gerhard-A. Kluegmann-G. Koerte, *Die Etruskische Spiegel*, Berlin, 1843-1897 e di G. Matthies, *Die pränestinischen Spiegel*, Strassburg, 1912; alle stele funerarie di Bologna la memoria di P. Ducati, *Le pietre funerarie felsinee*, in *Mon. Ant. della R. Acc. dei Lincei*, XX, 1911. Per scavi e ricerche in alcuni particolari centir etruschi sono da ricordare: St. Gsell, *Fouilles dans la nécropole de Vulci*, Paris, 1891; I. Falchi, *Vetulonia*, Firenze, 1891; A. Grenier, *Bologne villanovienne et étrusque*, Paris, 1912; A. Minto, *Marsiliana d'Albegna*, Firenze, 1921; *Populonia*, Firenze, 1922; G. A. Giglioli, *Statue fittili rinvenute a Veio*, in *Not. degli Scavi*, 1919. Un trattato riassuntivo sulla civiltà etrusca è quello di P. Ducati, *Etruria antica*, Torino, 1925.

ARTE CLASSICA. — Ricchezza maggiore di monumenti, più lunghi studî su di essi, l'ausilio della documentazione epigrafica e della tradizione letteraria hanno creato sull'arte greca e romana una più vasta bibliografia che possiamo tenere distinta per le due regioni e, dentro questa divisione generale, per le varie classi di monumenti e per il diverso punto di vista da cui essi sono stati studiati. La *Topografia* considera il monumento sul luogo, come prodotto di condizioni naturali e sociali oltre che come prodotto d'arte. La *Storia dell'arte* invece esamina questi monumenti in loro stessi e distingue l'arte della costruzione cioè l'*Architettura*, dalle arti figurate cioè dalla *Scultura*, dalla *Pittura* e da quelle arti minori che l'elemento figurato o ornamentale applicano ad un determinato uso, cioè dalla *Ceramica* che fabbrica e decora vasi, dalla *Coroplastica* che plasma figurette d'argilla, dalla *Toreutica* che crea suppellettile di bronzo, dalla *Oreficeria* che lavora monili in metallo prezioso, dalla *Glittica* che incide gemme, dalla *Numismatica* che conia monete. Ma il monumento, oltre che essere considerato in se stesso come creazione d'arte, può essere studiato come documento illustrativo della vita antica in tutte le sue manifestazioni cioè della religione e della storia, del teatro e dell'atletica, delle attività quotidiane dell'individuo e dei bisogni generali della società. Per lo studio della civiltà classica è questo il capitolo che chiamasi delle *Antichità figurate*, e per esso il monumento può nello stesso tempo essere prodotto d'arte o d'industria richiesto da queste necessità della vita o contenere una figurazione di esse.

Se un elenco bibliografico non rappresenta quasi mai con la citazione un'assegnazione di merito perchè il più delle volte, soprattutto per brevità, porta all'ordine del giorno l'ultimo libro uscito su un determinato argomento solo in quanto che esso riassume tutti i libri precedenti, cioè è più informato degli altri ma non ne è più ricco d'idee, questo vale in modo particolare per le discipline archeologiche dove l'incessante scoperta di nuovi monumenti, cioè la necessità di una completa documentazione ha fatto abbandonare per via come invecchiati i libri in cui erano state poste le basi dell'archeologia. Per questo di rado trovano più posto sullo scrittoio dell'erudito le opere di Giovanni Winckelmann (1717-1768) e di Ennio Quirino Visconti (1751-1818) che possono considerarsi i fonda-

tori di questi studî, ma come tributo alla loro memoria sia qui ricordato che l'uno con la sua *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wien, 1767, ha scritto la prima storia dell'arte antica in cui l'arte è considerata come un fenomeno dello spirito e come un prodotto di condizioni naturali e storiche, e che l'altro nei suoi numerosi scritti di interpretazione dei monumenti ha versato non solo la sua straordinaria finezza di analisi ma anche la sua sorprendente conoscenza della letteratura classica.

MONUMENTI: ORIGINALI E COPIE. — La nostra conoscenza dell'arte classica poggia essenzialmente sulle opere originali di architettura, di scultura e di pittura che la sorte ha conservato dal naufragio del tempo. È quindi di necessità monca e frammentaria. Alla perdita degli originali per alcuni capolavori della scultura rimediano parzialmente le copie in bronzo o in marmo che ne furono fatte in età romana. Ma queste copie non di rado o per l'incapacità del copista, che non ebbe occhio e mano sensibile alle finezze dell'originale, o per l'eccessiva sua scienza, che gli fece introdurre soggettivi mutamenti di forme, anzichè repliche fedeli, sono talvolta arbitrarie trasformazioni. Alcuni caratteri delle copie romane rispetto agli originali greci sono studiati nel libro di G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München, 1923.

AGGIUNTE E RESTAURI. — Una modificazione singolare è stata spesso apportata dal copista antico quando ha dovuto tradurre in marmo soprattutto originali in bronzo di figure maschili nude giacchè ha aggiunto loro per sostegno un tronco di albero. Per quanto talvolta questo sostegno nel caso di statue di atleti o di eroi sia stato fatto a forma di tronco di palma per richiamo al loro carattere o nel caso di divinità sia stato provvisto di un particolare loro attributo, esso turba sempre l'aspetto della figura, specialmente nel suo ritmo di posizione. E così quest'arte romana delle copie ha ridotto a ingombranti aggiunte tronchi d'albero o anche vasi o altri oggetti che invece nella statuaria in marmo del IV secolo a Cr., particolarmente in quella di Prassitele, erano stati introdotti dall'artista come elemento necessario e determinante della figurazione stessa. Lo studio di queste aggiunte nelle copie romane è stato fatto in un lavoro di A. Maviglia, in *Röm. Mittheilungen*, XXVIII, 1913.

Ma ancor più delle aggiunte dei copisti di età romana inceppano l'apprezzamento e lo studio di molte statue antiche i restauri errati a cui sono state sottoposte quando dal rinascimento in poi, sin anche ai nostri giorni, di un torso o di una statua acefala o mutilata di qualcuno degli arti si è voluta ricostruire, talvolta per necessità di statica, tal'altra per desiderio estetico, un'opera completa degna di figurare come ornamento di un palazzo, di una collezione o di un museo. Raramente il restauro della parte mancante ha colto nel giusto, il più spesso si sono unite teste e torsi di età e di scuola diversa. Necessario è quindi, con l'indice alla mano di questi restauri che si trovano di solito registrati nei cataloghi delle collezioni e dei musei, ricondurre mentalmente l'opera d'arte alla sua forma genuina.

Questo lavoro di revisione delle aggiunte e dei restauri come anche quello del confronto su più repliche delle modificazioni di forma apportate dalla diversa fedeltà o sensibilità artistica dei copisti può paragonarsi a quello che la filologia fa per ricondurre un testo alla presumibile sua redazione originale.

Anche il monumento d'architettura ha subito talvolta alterazioni per restauri: bisogna quindi mentalmente spogliarlo di queste aggiunte perturbanti. Sul restauro architettonico vedi: G. Giovannoni, *Questioni d'architettura nella storia e nella vita*, Roma, 1925.

DOCUMENTI EPIGRAFICI. — Per ricostruire la storia dell'arte antica alla conoscenza monumentale apporta grande ausilio il documento epigrafico, che è documento genuino e contemporaneo e che spesso si è conservato anche quando il monumento è andato parzialmente o per intero distrutto. Così talvolta si è perduta la statua originale in bronzo o in marmo ma si è salvata la sua base che può contenere il nome dell'artista, quello dell'individuo o del popolo dedicante, o la menzione dell'avvenimento da cui prese motivo la dedicazione o anche tutti questi dati insieme. Oppure per un monumento di architettura si sono conservate le iscrizioni che rendono conto dei lavori di costruzione o quelle della sua dedicazione. In generale tutte le iscrizioni greche sono registrate nel *Corpus Inscriptionum Graecarum* (abbreviazione *C. I. G.*) in corso di pubblicazione dal 1873, e quelle latine nel *Corpus Inscriptionum Latinarum* (abbreviazione *C. I. L.*) in corso di pubblicazione dal 1862. Ma vi sono raccolte particolari di iscrizioni che riguardano opere d'arte: così le firme degli scultori sono state riunite da E. Loewy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig, 1885; le iscrizioni dei vasi greci da W. Klein, *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, 2 ed. Wien, 1887; *Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften*, Wien, 1891.

NOTIZIE LETTERARIE. — Se non possono avere il valore del documento epigrafico riempiono tuttavia, spesso assai felicemente, le lacune della nostra conoscenza monumentale le notizie letterarie antiche su opere ed artisti.

Una trattazione teorica per una delle arti ma che nello stesso tempo contiene notizie su monumenti e su artisti l'abbiamo nell'opera del grande architetto di età augustea Vitruvio, intitolata *De architectura libri decem* (ed. Teubner), Lipsiae, 1899. Egli ha attinto a numerosi scritti greci e per quanto abbia vissuto in una età in cui ancora l'architettura romana non aveva affermato la piena originalità della sua struttura e dei suoi tipi di edifici ed abbia il più spesso preferito il dettame teorico alla constatazione dello sviluppo nelle forme dei monumenti, ha lasciato un libro preziosissimo anche perchè ha raccolto dati sull'aspetto dell'architettura italica, particolarmente tuscanica.

Una congerie di notizie su artisti delle arti figurate e sulle loro opere con particolare riferimento a quelle che si trovavano in Roma al suo tempo, cioè verso la metà del I secolo d. Cr. ha trovato un singolare posto in alcuni libri della *Naturalis Historia* di Plinio (ed. Teubner), Lipsiae, 1906. Egli parla così della celatura (XXXIII 154-157), della statuaria in bronzo (XXXIV 5-93; 140-141), della pittura (XXXV 15-29; 50-149), della plastica (XXXV 151-158), della scultura (XXXVI 9-44). Tutti questi capitoli e i richiami ad altre fonti per gli artisti e per le opere ivi menzionate sono stati raccolti nel libro di E. Sellers, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London, 1896.

Divisa per regioni e per luoghi, la descrizione generale dei monumenti di una gran parte della Grecia, che egli stesso aveva visitato, raccogliendo anche sui posti notizie peregrine, si ha, verso la metà del II secolo d. Cr., nell'opera di Pausania, *Graeciae descriptio*, (ed. Teubner), Lipsiae 1903. Un largo commento ai suoi dieci libri, con cui a passo a passo alla parola di Pausania è stata aggiunta la documentazione dei monumenti ritrovati o noti da altre fonti, è quello compiuto da J. G. Frazer, sotto il titolo *Pausanias's Description of Greece*, London, 1898.

Ma dati sporadici su opere d'arte e su artisti si hanno anche in molti scritti di autori greci e latini a cominciare da Erodoto per finire a Quintiliano e a Luciano. Questi dati insieme ai molti altri che si trovano in Vitruvio, in Plinio, in Pausania e alle iscrizioni allora conosciute, sono stati raccolti e distribuiti sistematicamente per età, per generi, per scuole e per luoghi, sotto il nome dei singoli artisti, ma limitatamente alle arti figurate, nell'opera di J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868. Una ricostruzione della storia degli artisti e dei caratteri della loro arte in base solo alle notizie letterarie e ai documenti epigrafici è stata fatta da H. Brunn, nella sua *Geschichte der griechischen Künstler*, 2 ed. Stuttgart, 1889. E dai maestri delle arti figurate cioè dagli scultori e dai pittori l'ha estesa anche agli architetti e agli artisti dei rami industriali, cioè ai

toreuti, ai coniatori di monete, agli incisori di gemme, ai fabbricanti e ai pittori di vasi.

Tutte queste opere sono ormai antiquate e per completare la conoscenza sugli artisti antichi, accresciutasi poco per fonti letterarie in seguito a ritrovamenti di papiri, molto invece per fonti epigrafiche tornate alla luce casualmente o in scavi sistematici, bisogna ricorrere agli scritti particolari che ne trattano e alle riviste archeologiche che registrano a mano a mano le nuove scoperte. Ad ogni modo i nuovi dati sono in parte raccolti sotto i nomi degli artisti in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der class. Alterthumswissenschaft*, Stuttgart, (dal 1893) e in U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, (dal 1907). L'opera di A. J. Reinach, *Textes relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, I, Paris, 1921 è rimasta interrotta.

ARTE IN GRECIA-TOPOGRAFIA. — Dopo aver indicato in quali condizioni sono a noi giunti i monumenti antichi e quale aiuto apportano alla loro conoscenza i documenti epigrafici e le notizie letterarie, diamo qui l'elenco delle opere che ne studiano le varie classi, cominciando dalla topografia.

Per la topografia di Atene vi sono i libri di C. Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Alterthum*, Leipzig, 1874, 1890 e di W. Judeich, *Topographie von Athen*, München, 1905. Dei monumenti e degli scavi sull'Acropoli si occupano i lavori di O. Jahn - A. Michaelis, *Arx Athenarum a Pausania descripta*, Bonnae, 1901; P. Cavvadias - G. Kawerau, *Anaskaphe tes Akropoleos*, en Athenais, 1907.

Delle altre città di Grecia e d'Asia Minore vedi per Dodona: C. Carapanos, *Dodone et ses ruines*, Paris, 1878; per Olimpia: E. Curtius - Fr. Adler, *Olympia*, Berlin, 1890-1897; E. Norman Gardiner, *Olympia*, Oxford, 1925; per Delfi: Th. Homolle, *Fouilles de Delphes*, Paris, (in continuazione dal 1905); E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, Paris, 1914; Fr. Poulsen, *Delphi*, London, 1920; per Delo: Th. Homolle-M. Holleaux, *Exploration archéologique de Délos*, Paris, (in continuazione dal 1909); per Epidauro: P. Cavvadias, *Fouilles d'Epidaure*, Athènes, 1891; A. Defrasse-H. Lechat, *Epidaure*, Paris, 1895; per Thera: F. Hiller von Gaertringen, *Thera*, Berlin 1899-1909; per Samotracia: A. Conze - A. Hauser - G. Niemann, *Untersuchungen auf Samothrake*, Wien, 1875; per Pergamo: *Altertümer von Pergamon*, Berlin, 1885-1910: E. Pontremoli - M. Collignon, *Pergame*, Paris, 1900; per Efeso: *Forschungen in Ephesos*, Wien, (dal 1906); per Magnesia sul Meandro: C. Humann, *Magnesia am Mäander*, Berlin, 1904; per Priene: Th. Wiegand - H. Schrader, *Priene*, Berlin 1904; per il Didymaion di Mileto: E. Pontremoli - B. Haussoulier, *Didymes*, Paris, 1904; per Mileto Th. Wiegand, *Milet*, Berlin, (in continuazione dal 1906); per Alicarnasso C. T. Newton, *A History of Discoveries at Halicarnassus etc.* London, 1862. Delle città greche d'Italia ricordiamo qui Selinunte: J. Hulot-G. Fougeres, *Sélinonte*, Paris, 1910.

STORIA DELL'ARTE IN GENERALE. — Le seguenti sono delle storie dell'arte che trattano tanto dell'architettura quanto della scultura e della pittura e delle arti minori: H. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, München, 1893 (interrotta); G. Perrot-Ch. Chipiez., *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris, vol. VII-X, 1899-1914, (interrotta); W. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, Leipzig, 1904; A. Springer- C. Ricci, *Manuale di storia dell'arte*, I, di A. Michaelis, (trad. di A. della Seta), Bergamo, 1910, G. E. Rizzo, *Storia dell'arte classica*, Torino, (dal 1913); P. Ducati, *L'arte classica*, Torino, 1920.

ARCHITETTURA. — Quelli di J. Durm, *Die Baukunst der Griechen*, 3 ed. Leipzig, 1910; e di F. Noack, *Die Baukunst des Altertums*, Berlin, sono libri che trattano dell'architettura in generale; invece R. Koldewey-O. Puchstein, *Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien*, Berlin, 1899; Th. Wiegand, *Die archaische Porosarchitektur der Akropolis zu Athen*, Kassel-Leipzig, 1904, studiano il tempio dorico; W. Doerpfeld-E. Reisch, *Das griechische Theater*, Athen, 1896; e G. E. Rizzo, *Il teatro greco di Siracusa*, Milano, 1923, studiano il teatro greco.

SCULTURA — RACCOLTE GENERALI E PARTICOLARI DI MONUMENTI. — Per la scultura in generale: H. Brunn-P. Arndt, *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur*, München, (dal 1888); P. Arndt-W. Amelung, *Einzelaufnahmen antiker Sculpturen*, München, (dal 1893); H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum*, 2 ed. München-Leipzig 1912; per il ritratto: P. Arndt, *Griechische und römische Porträts*, München, (dal 1891); J. J. Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, München, 1901; A. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stuttgart, 1912; per i rilievi funerarî attici: A. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, Berlin, 1893-1923; per i rilievi ellenistici: Th. Schreiber, *Die hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig, 1889-1894. Sono da aggiungere infine i repertori generali di S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, 1898-1906; *Répertoire des reliefs grecs et romains*, Paris, 1909-1912.

STORIA DELLA SCULTURA. — Storie generali della scultura greca sono le seguenti: J. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, 4 ed. Leipzig, 1892-1894; M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, Paris, 1892-1897; E. Loewy, *La scultura greca*, Torino, 1911; R. Kekule, *Die griechische Skulptur*, 3 ed. Berlin, 1922; Ch. Picard, *La sculpture antique*, I, Paris, 1923.

Alla ricerca di particolari leggi che hanno regolato lo sviluppo originale dell'arte greca sono dedicati i lavori di J. Lange, *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst*, Strassburg, 1899; E. Loewy, *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Rom, 1900; A. della Seta, *La genesi dello scorcio nell'arte greca*, in *Mem. della R. Acc. dei Lincei*, Roma, 1906.

Di particolari periodi della scultura greca o di classi di monumenti o di singoli ed importanti monumenti o di determinati artisti trattano i seguenti lavori che sono distribuiti per età.

Riguardano l'arte arcaica gli studî di W. Deonna, *Les « Apollons » archaïques*, Genève, 1909; E. Loewy, *Typenwanderung*, in *Oesterr. Jahreshefte*, 1909, 1911; H. Lechat, *Au Musée de l'Acropole d'Athènes*, Lyon-Paris, 1903; *La sculpture attique avant Phidias*, Paris, 1904; A. Joubin, *La sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Péricles*, Paris, 1901; W. Lermann, *Altgriechische Plastik*, München, 1907; H. Schrader, *Archaische Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum zu Athen*, Wien, 1909; R. Heberdey, *Altattische Porosskulptur*, Wien, 1919.

A ricostruire la fisionomia artistica di scultori del V e IV secolo a. Cr. è rivolta in complesso l'opera di A. Furtwaengler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig-Berlin, 1893.

Riguardano invece solo monumenti ed artisti del V secolo a. Cr. le opere di A. Furtwaengler, *Aegina, das Heiligtum der Aphaia*, München, 1906; E. Buschor-R. Hamann, *Die Sculpturen des Zeustempels zu Olympia*, Marburg, 1924; A. Michaelis, *Der Parthenon*, Leipzig, 1870; A. H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, London, 1910; M. Collignon-Fr. Boissonas, *Le Parthénon*, Paris, 1912; M. Collignon, *Le Parthénon*, Paris, 1914; B. Sauer, *Das sogenannte Theseion*, Leipzig, 1899; H. Lechat, *Phidias*, 2 ed. Paris, 1924; H. Schrader, *Phidias*, Frankfurt, 1924; A. Hekler, *Die Kunst des Phidias*, Stuttgart, 1924; R. Kekule, *Die Reliefs an der Balaustrade der Athena Nike*, Stuttgart, 1881; R. Heberdey, *Die Komposition der Reliefs an der Balaustrade der Athena Nike*, in *Oesterr. Jahreshefte*, 1922; A. Mahler, *Polyklet und seine Schule*, Athen-Leipzig, 1902; C. Anti, *Monumenti policletei*, in *Mon. Ant. della R. Acc. dei Lincei*, XXVI, 1920.

Si riferiscono a monumenti e ad artisti del IV secolo a. Cr. le opere di O. Benndorf-G. Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, Wien, 1889; G. Niemann, *Das Nereiden-Monument in Xanthos*, Wien, 1921; Ch. Dugas, *Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IV*

siècle, Paris, 1924; W. Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, München, 1895; W. Klein, *Praxiteles*, Leipzig, 1898; *Praxitelische Studien*, Leipzig, 1899; M. Collignon, *Scopas et Praxitèle*, Paris, 1907; E. Loewy, *Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik*, Hamburg, 1891; A. Maviglia, *L'attività artistica di Lisippo*, Roma, 1914; G. Cultrera, *Una statua di Ercole*, in *Mem. della R. Acc. dei Lincei*, 1910; O. Hamdy Bey-Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, Paris, 1892.

Per il III-I secolo a. Cr. si riferiscono all'arte dell'indirizzo naturalistico i lavori di G. Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, *La corrente asiana*, Roma, 1907; E. Loewy, *Sculture ellenistiche*, in *Ausonia*, II, 1907; A. von Salis, *Der Altar von Pergamon*, Berlin, 1912; W. Klein, *Von antiken Rokoko*, Wien, 1921; W. H. Schuchhardt, *Die Meister des grossen Friesen von Pergamon*, Berlin, 1925; all'arte invece dell'indirizzo classicheggiante i lavori di Fr. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart, 1889; E. Schmidt, *Die archaistische Kunst in Griechenland und Rom*, München, 1922.

PITTURA. — Vi era prima solo una breve trattazione di P. Girard, *La peinture antique*, Paris, 1892, e alla pittura antica era dedicato il primo volume dell'opera: A. Woltmann-K. Woermann, *Geschichte der Malerei*, Leipzig, 1879; esiste ora un'opera generale di E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München, 1923.

CERAMICA. — Alla limitata nostra conoscenza della grande pittura greca, che è andata distrutta, supplisce in parte la pittura vascolare. Perchè infatti i vasi greci hanno certo importanza per la loro forma ma una maggiore ne hanno per la loro decorazione. È in corso di pubblicazione dal 1922 il *Corpus Vasorum*, di cui una gran parte appunto comprenderà ceramica greca. Storie generali della ceramica greca sono quelle di H. B. Walters, *History of ancient Pottery*, London, 1905; E. Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, 3 ed. München, 1921; P. Ducati, *Storia della ceramica greca*, Firenze, 1922, 1925. Una raccolta generale di pitture vascolari greche è quella di A. Furtwaengler-K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, München, in corso di pubblicazione dal 1904 e continuata da Fr. Hauser e E. Buschor. A particolari gruppi di vasi attici sono dedicate le seguenti opere: J. Cl. Hoppin, *A Handbook of Greek black-figured Vases*, Paris, 1924, studia i vasi a figure nere, P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen*, Stuttgart-Berlin, 1903, le coppe di stile severo; J. Cl. Hoppin, *A Handbook of Attic red-figured Vases*, Cambridge, 1919, tutti i vasi di stile severo, nobile e fiorito con firme d'artisti o ad essi riferibili; J. Nicole, *Meidias*, Genève, 1908, e P. Ducati. in *Mem. della R. Acc. dei Lincei*, 1909, 1916, i vasi dello stile fiorito e gli ultimi vasi attici; W. Riezler *Weissgrundige attische Lekythen*, München, 1914, le lekythoi a fondo bianco; G. von Brauchitsch, *Die panathenäischen Preisamphoren*, Leipzig-Berlin, 1910, le anfore panatenaiche. I vasi dell'Italia meridionale sono studiati nei lavori di G. Patroni, *La ceramica antica nell'Italia Meridionale*, in *Atti della R. Acc. di Napoli*, XIX, 1897 e di V. Macchioro in *Röm. Mitt.* 1910, 1911 e in *Jahrb. des Kais. deutsch. arch. Inst.*, 1912. Un repertorio generale di pitture vascolari è quello di S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris, 1899, 1900.

COROPLASTICA. — I tipi delle figurine greche in terracotta sono raccolti nell'opera generale di Fr. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, Berlin-Stuttgart, 1903. Una breve trattazione intorno a quest'arte si deve a E. Pottier, *Diphilos et les modelleurs de terres cuites grecques*, Paris.

GLITTICA. — La trattazione ampia e sistematica è quella di A. Furtwaengler, *Die antiken Gemmen*, Leipzig-Berlin, 1900; vedi anche G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart.

NUMISMATICA. — La più grande raccolta di monete greche è quella che viene pubblicata, divisa per regioni e città, dal museo Britannico sotto il titolo: *Catalogue of Greek Coins in the British Museum*, London, (dal 1873). Trattati generali sono quelli di V. Head Barclay, *Historia Numorum*, Oxford, 1911; E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris, 1901-1914, di P. Gardner, *A History of ancient Coinage*, Oxford, 1918. Una raccolta di monete greche distribuite per i loro emblemi è quella di L. Anson, *Numismata graeca*, London, 1911-1916. La moneta come opera d'arte è considerata nel libro di K. Regling, *Die antike Münze als Kunstwerk*, Berlin, 1924. Un breve manuale è quello di S. Ambrosoli-S. Ricci, *Monete greche*, Milano, 1917.

ARTE IN ITALIA-TOPOGRAFIA. — Per la topografia generale di Roma si hanno le seguenti opere: H. Jordan-Chr. Huelsen, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, Berolini, 1871-1885, 1907; O. Richter, *Topographie der Stadt Rom*, 2 ed. München, 1901; R. Lanciani, *Forma urbis Romae*, Mediolani, 1893-1901; H. Kiepert-Chr. Huelsen, *Formae urbis Romae antiquae*, 2 ed. Berolini, 1912; R. Lanciani, *Ancient Rome in the light of recent Discoveries*, London, 1888; *The Ruins and Excavations of ancient Rome*, London, 1897; *New Tales of old Rome*, London, 1901. Una raccolta di dati dal 1000 in giù sulle scoperte di monumenti in Roma si ha nell'opera di R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, Roma (in continuazione dal 1902). Per la topografia particolare del Foro Romano vedi: H. Thédenat, *Le Forum romain*, Paris, 1911; Chr. Hvelsen, *Il Foro Romano*, Roma, 1905; E. De Ruggiero, *Il Foro Romano*, Roma, 1913. Della campagna romana si occupa l'opera di G. Tomassetti, *La campagna romana*, Roma, 1910-1913.

La topografia e i monumenti di Pompei possono essere studiati nei libri di J. Overbeck, *Pompeji*, 4 ed. Leipzig, 1884; A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, 2 ed. Leipzig, 1908; H. Thédenat, *Pompei*, Paris, 1906. Essi poggiano in generale sopra gli scavi compiuti da G. Fiorelli, M. Ruggiero, A. Sogliano, E. Pais ed altri e che sono registrati oltre che nelle *Not. degli Scavi* negli *Atti della Reale Accademia di Napoli*. Per i nuovi scavi di via dell'Abbondanza condotti da V. Spinazzola vi sono delle relazioni nelle *Not. degli Scavi*. Una guida recente attraverso le rovine di Pompei è quella di T. Warscher, *Pompeji, ein Führer durch die Ruinen*, Berlin-Leipzig, 1925.

Per Ercolano v'è l'opera riassuntiva di Ch. Waldstein-L. Shoobridge, *Herculaneum past, present and future*, London, 1908, (trad. italiana di A. Cippico, Torino, 1910).

Per Ostia, oltre alla registrazione delle scoperte nelle *Not. degli Scavi*, si ha la guida di D. Vaglieri, *Ostia*, Roma, 1914.

ARCHITETTURA. — Trattati generali sono quelli di A. Choisy, *L'art de bâtir chèz les Romains*, Paris, 1873; J. Durm, *Die Baukunst der Römer*, 2 ed. Stuttgart, 1905; T. Rivoira, *Architettura romana*, Milano, 1921; G. Giovannoni, *La tecnica della costruzione presso i Romani*, Roma, 1925.

Ad alcuni particolari monumenti di Roma sono dedicati gli studi di R. Delbrueck, *Die drei Tempel am Forum Holitorium in Rom*, Roma, 1903; *Hellenistische Bauten in Latium*, Strassburg, 1907; L. Beltrami, *Il Pantheon*, Milano, 1898. Vedi inoltre per la villa d'Adriano presso Tivoli: H. Winnefeld, *Die Villa des Hadrian bei Tivoli*, Berlin, 1895; P. Gusman, *La villa impériale de Tibur*, Paris, 1904. Delle classi di monumenti una particolare trattazione l'hanno avuta solo gli archi onorarî: vedi L. Rossini, *Gli archi trionfali onorarii e funebri degli antichi Romani*, Roma, 1836; P. Graff, *Triumph- und Ehrenbögen*, in A. Baumeister, *Denkm. des klass. Alterthums*, III. Per l'arco di Augusto a Susa v'è un lavoro a parte di E. Ferrero, *L'arc d'Auguste à Suse*, Torino, 1901. Sul palazzo di Diocleziano a Spalato vi sono i libri di J. Zeiller-P. Hebrard, *Le palais de Dioclétien à Spalato*, Paris, 1912; G. Niemann, *Der Palast Diokletians in Spalato*, Wien, 1910.

SCULTURA — RACCOLTE DI MONUMENTI. — Raccolte generali di monumenti sono, oltre a quelle già citate nella parte greca e che comprendono anche sculture romane, l'opera di J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, Stuttgart, 1882-1894, per i ritratti, soprattutto i ritratti imperiali, e quella di C. Robert, *Die antiken*

Sarkophagsreliefs II, III, Berlin (dal 1890 in continuazione).

STORIA DELLA SCULTURA. — Storie generali della scultura romana si debbono a FR. WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Wien, 1895 (trad. inglese di E. STRONG, *Roman Art*, London, 1900) e ad E. STRONG, *Roman Sculpture*, London, 1907, (trad. italiana di G. GIANELLI, *La scultura romana*, I, Firenze, 1923) Di alcuni generali caratteri della tarda scultura romana tocca il libro di A. RIEGL, *Die spätrömische Kunstindustrie etc.*, I, Wien, 1901. Una particolare classe di sculture cioè quella dei rilievi storici è trattata da E. COURBAUD, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, Paris, 1899, a cui si debbono aggiungere studî di H. STUART JONES e A. J. B. WACE in *Papers of the Brit. School at Rome*, III-V, 1906-1910. Per le sculture di determinati monumenti vedi: E. PETERSEN, *Ara Pacis Augustae*, Wien, 1902; FR. STUDNICZKA, *Zur Ara Pacis*, in *Abhandl. der Kön. sächs. Gesell. der Wiss.*, XXVII, 1909 per i rilievi dell'Ara Pacis; C. CICHORIUS, *Die Reliefs der Trajanssäule*, Berlin, 1896 per la colonna Traiana; A. MEOMARTINI, *I monumenti e le opere d'arte di Benevento*, Benevento, 1889-1895 per l'arco di Traiano a Benevento; H. BULLE, *Ein Jagddenkmal des Kaisers Hadrian*, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.*, XXXIV, 1919 per i medaglioni adrianei dell'arco di Costantino; E. PETERSEN-A. VON DOMASZEWSKI-G. CALDERINI, *Die Marcus-Säule*, München, 1896 per la colonna di M. Aurelio; G. WILPERT, *Le sculture del fregio dell'arco trionfale di Costantino*, in *Bull. della Comm. Arch Com.*, 1922, per i rilievi costantiniani dell'arco di Costantino. Alla figura di Antinoo sono dedicati i lavori di L. DIETRICHSON, *Antinoos*, Christiania, 1884, e di P. MARCONI, *Antinoo*, in *Mon. Ant. d. R. Acc. dei Lincei*, XXIX, 1923.

PITTURA. — Sulla pittura parietale delle città campane esistono il catalogo e lo studio di W. HELBIG, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868; *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, Leipzig, 1873, a cui è da aggiungere il supplemento di A. SOGLIANO, *Le pitture murali campane scoverte negli anni 1867-1879*, Napoli, 1879. Una nuova pubblicazione generale è quella di P. HERMANN, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, München, (dal 1906). Gli stili della pittura pompeiana sono stati studiati da A. MAU, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882; G. RODENWALDT, *Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde*, Berlin, 1909. Le pitture dei due più importanti edifici di Pompei e del suo territorio, quelle della casa dei Vettii e della villa detta dei « Misterii » sono state pubblicate le une da A. SOGLIANO, in *Mon. Ant. della R. Acc. dei Lincei*, VIII, 1898, le altre da G. DE PETRA, in *Not. degli Scavi*, 1910; G. E. RIZZO in *Mem. della R. Acc. di Napoli*, III, 1914; V. MACCHIORO, *Zagreo*, Bari, 1920. Per pitture della stessa arte trovate in Roma: vedi K. WOERMANN. *Die antiken Odyssee-Landschaften vom Esquilinischen Hügel zu Rom*, München, 1876; B. NOGARA, *Le Nozze Aldobrandini e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana*, Milano, 1907.

DECORAZIONE — VASI ARETINI, VASI IN METALLO, TERRECOTTE, STUCCHI, MOSAICI. — Un'opera generale sulla decorazione romana è quella di P. GUSMAN, *L'art décoratif de Rome*, Paris, 1908.

Vasi aretini: J. DRAGENDORFF, *De vasculis Romanorum rubris*, Bonnae, 1894: F. OSTWALD-T. DAVIES PRYCE, *An Introduction to the Study of Terrà Sigillata*, London, 1920. Vedi inoltre i rapporti sui ritrovamenti nelle *Not. degli Scavi.*

Vasi in metallo prezioso: A. HERON DE VILLEFOSSE, *Le trésor de Boscoreale*, in *Monuments Piot*, IV.

Lastre di terracotta per rivestimento di edifici: H. VON ROHDEN-H. WINNEFELD, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin-Stuttgart, 1911.

Stucchi: E. L. WADSWORTH, in *Memoirs of the Amer. Acad. in Rome*, IV, 1924.

Mosaici: P. GAUCKLER, in SAGLIO, *Dictionn. des Ant. grecques et romaines*, (Musivum opus); B. NOGARA, *I mosaici antichi*, Milano, 1910.

NUMISMATICA. — Per la prima moneta fusa di Roma v'è l'opera di E. J. HAEBERLIN, *Aes grave*, Frankfurt, a. M., 1910; per la moneta coniata di età repubblicana v'è quella di E. BABELON, *Monnaies de la République Romaine*, Paris, 1885-1886; per la moneta di età imperiale v'è quella di H. COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain*, Paris, 1880-1892 Una scelta delle più belle monete imperiali è nel libro di FR. GNECCHI, *I medaglioni romani*, Milano, 1912. Come opera d'arte la moneta romana è studiata da E. J. HAEBERLIN, *Die römische Münzung im Lichte der Kunst*, I, Wien-Leipzig, 1921. Un breve manuale è quello di FR. GNECCHI, *Monete romane*, Milano, 1908.

ANTICHITÀ FIGURATE. — Dopo l'elenco degli scritti che considerano il monumento come opera d'arte o prodotto dell'industria diamo qui quello dei libri che lo studiano come documento o testimonianza della civiltà antica. Dizionari di contenuto generale sono i seguenti: A. BAUMEISTER, *Denkmäler des klassischen Altertums*, München-Leipzig, 1885-1888; CH. DAREMBERG-E. SAGLIO-E. POTTIER, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, 1887-1919. Trattazioni d'insieme per la civiltà di Grecia e di Roma, quale può essere commentata con i monumenti sono quelle di FR. BAUMGARTEN-FR. POLAND-R. WAGNER, *Die hellenische Kultur*, 3 ed. Leipzig, 1912, (trad. di A. DELLA SETA, *La civiltà greca*, Bergamo, 1916) e *Die hellenistische-römische Kultur*, Leipzig, 1913. Descritta sulla base dei monumenti è la civiltà d'Italia dalle origini preistoriche alla fine dell'Impero Romano nel libro di A. DELLA SETA, *Italia antica*, Bergamo 1922. Un manuale di archeologia romana è quello di R. CAGNAT-V. CHAPOT, *Manuel d'archéologie romaine*, Paris, 1916, 1920.

RAPPRESENTAZIONI DI DEI, EROI E MITI. — Per la mitologia figurata della Grecia v'è la grande opera incompleta di J. OVERBECK, *Griechische Kunstmythologie*, Leipzig, 1871-1878 ed il breve trattato di M. COLLIGNON, *Mythologie figurée de la Grèce*, Paris, 1885. Un lessico generale per la mitologia greca e romana è quello di W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, (dal 1884).

VESTI. — Oltre alle singole trattazioni delle vesti greche e romane sotto i loro nomi nel Dizionario già citato di E. SAGLIO, vedi per le vesti greche: J. BOEHLAU, *Quaestiones de re vestiaria Graecorum*, Wimariae, 1884; FR. STUDNICZKA, *Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht*, in *Abhandl. des arch. epigr. Sem.*, Wien, VI, 1886; E. B. ABRAHAMS, *Greek Dress*, London, 1908; L. HEVEZY, *Histoire du costume antique*, Paris, 1922.

ATLETICA. — V'è il libro di E. NORMAN GARDINER, *Greek athletic Sports and Festivals*, London, 1910.

TEATRO. — Delle cose attinenti al teatro antico si occupa in complesso il libro di M. BIEBER, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin-Leipzig, 1920. Per le maschere v'è l'opera di C. ROBERT, *Die Masken der neueren attischen Komödie*, Halle a. S., 1911. Una breve trattazione si ha in V. INAMA, *Il teatro antico greco e romano*, Milano, 1910.

CATALOGHI E GUIDE DI MUSEI E COLLEZIONI. — Oltre che nei varî capitoli dell'archeologia in cui esso è studiato come documento di storia dell'arte o di vita antica, un monumento può trovarsi descritto nei cataloghi e nelle guide del museo o della collezione a cui appartiene. Dividendolo per città e per musei diamo quindi un elenco delle principali pubblicazioni di tal genere.

ITALIA. — Una generale descrizione delle sculture sparse in luoghi pubblici o raccolte in collezioni di varie città dell'Italia settentrionale è quella di H. DUETSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, Leipzig, 1874-1882.

ROMA. — Le sculture esistenti nei varî luoghi di Roma all'infuori di quelle dei musei e delle grandi collezioni sono state pubblicate da FR. MATZ-F. VON DUHN, *Antike Bildwerke in Rom*, Leipzig, 1881-1882.

Per i Musei Vaticani è in corso di pubblicazione il catalogo delle sculture: W. AMELUNG, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin, I, 1903, II, 1908 ed è stato iniziato quello delle pitture dei vasi, C. ALBIZZATI, *Vasi antichi dipinti del Vaticano*, Roma (dal 1924).

Le sculture del Museo Laterano sono state descritte da O. Benndorf-R. Schoene, *Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums*, Leipzig, 1867.

Per i musei municipali esiste il catalogo delle sculture del Museo Capitolino: H. Stuart Jones, *Catalogue of the Museo Capitolino*, Oxford, 1912 e quello della raccolta Barracco: G. Barracco-W. Helbig, *La Collection Barracco*, Munich, 1894; e vi sono le guide di S. Bocconi, *Musei Capitolini*, Roma, 1925; *Museo Barracco*, Roma, 1924.

Per il Museo Nazionale Romano vedi R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, 4 ed. Roma, 1922: per il Museo Nazionale di Villa Giulia vedi A. della Seta, *Museo di Villa Giulia*, Roma, 1918.

La collezione Ludovisi aveva il catalogo a parte di Th. Schreiber, *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom*, Leipzig, 1880; e il Museo Torlonia ha quello di P. E. e C. L. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia*, Roma, 1885.

Una guida per tutti i Musei di Roma è quella di W. Helbig-W. Amelung, *Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 3 ed. Leipzig, 1913.

NAPOLI. — A. Ruesch, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, 2 ed. Napoli, 1911. Per i vasi vedi il catalogo generale di H. Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale*, Berlin, 1872 e l'illustrazione di un gruppo di essi: G. Patroni, *Vasi dipinti del Museo Vivenzio*, Roma-Napoli, 1910. Per le terrecotte figurate v'è il catalogo di A. Levi, *Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli*, Firenze, 1925.

FIRENZE. — W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, München, 1897; L. A. Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, Firenze, 1912.

BOLOGNA. — Per la ceramica v'è il catalogo di G. Pellegrini, *Catalogo dei vasi antichi dipinti delle collezioni Palagi e Universitaria*, Bologna, 1900; e per le collezioni in generale v'è la guida di P. Ducati, *Guida del Museo civico di Bologna*, Bologna, 1923.

CAGLIARI. — A. Taramelli, *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*, Cagliari, 1914.

ANCONA. — I. Dall'Osso, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Ancona*, Ancona, 1915.

CAPUA. — G. Patroni, *Catalogo dei vasi del Museo Campano*, I, Capua, 1902.

GRECIA-ATENE. — Per il Museo dell'Acropoli vi sono i cataloghi di G. Dickins-St. Casson, *Catalogue of the Acropolis Museum*, Cambridge, 1912, 1921 e di O. Walter, *Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolis-Museum in Athen*, Wien, 1923, per le sculture; il catalogo di A. de Ridder, *Catalogue des bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes*, Paris, 1896, per i bronzi; quello di B. Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, Berlin, 1900, per i vasi. Per le sculture del Museo Nazionale v'è il catalogo di J. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*, Athen, (dal 1908) e vi sono le guide di P. Cavvadias, *Glypta tou Ethnikou Mouseiou*, I, En Athenais, 1890-92; di P. Kastriotis, *Glypta tou Ethnikou Mouseiou*, en Athenais, 1908; di V. Stais, I *Marbles et Bronzes du Musée National*, Athènes, 1910, II *Collection Mycénienne du Musée National*, Athènes 1915. Per i vasi v'è il catalogo di M. Collignon-L. Couve-G. Nicole, *Catalogue des vases peints du Musée Nat. d'Athènes*, Paris, 1902, 1904, 1911. Una guida generale per i Musei d'Atene è quella di A. Philadelphevs, *Hodegos ton Mnemeion ton Athenon*, en Athenais, 1924.

SPARTA. — M. Tod-A. J. B. Wace, *A Catalogue of the Sparta Museum*, Oxford, 1906.

COSTANTINOPOLI. — G. Mendel, *Musées Impériaux Ottomans-Catalogue des sculptures grecques, romaines, etc.*, Constantinople, 1912.

RODI. — A. Maiuri, *Rodi*, Milano, 1922.

CIPRO. — J. Myres-M. Ohnefalsch Richter, *Catalogue of the Cyprus Museum*, Oxford, 1899.

ALESSANDRIA D'EGITTO. — E. Breccia, *Alexandrea ad Aegyptum*, Bergamo, 1914, (ed. inglese, Bergamo, 1922).

CAIRO. — Alle antichità greche e romane sono dedicati alcuni dei volumi del *Catalogue Général des Antiquités du Musée du Caire*: tra gli altri quelli di C. C. Edgar per la scultura greca (1903), per i bronzi (1922), per i vasi greci (1911), per le forme greche (1903), per i sarcofagi, le maschere e i ritratti greco-egiziani (1905).

PARIGI. — Per le sculture del Museo del Louvre v'è solo l'antica guida di W. Froehner, *Notice de la sculpture antique du Musée Imp. du Louvre*, I, Paris, 1869; per la collezione dei vasi vi è il catalogo di E. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, Paris, 1896-1904; per i bronzi quello di A. de Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre*, Paris, 1913-1915 per le statuette in terracotta quello di L. Heuzey, *Les figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*, I, Paris, 1883. I bronzi della Biblioteca Nazionale sono stati descritti nel catalogo di E. Babelon-J.-A. Blanchet. *Catalogue des bronzes antiques de la Biblioth. Nat.*, Paris, 1895.

LONDRA. — Delle collezioni del Museo Britannico per la scultura v'è il catalogo di A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture*, London 1892, 1904; per la ceramica quello di H. B. Walters-C H. Smith, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases*, London, 1893 1896; per i bronzi (1899), per gli argenti (1921), per le terrecotte (1903), per la ceramica romana (1908), per le lucerne greche e romane (1914), quelli di H. B. Walters; per gli anelli (1907) e per le oreficerie (1911) quelli di F. H. Marshall; per le monete romane d'età repubblicana (1910) quello di H. A. Grueber; per le monete d'età imperiale (1923) quello di H. Mattingly.

MADRID. — Fr. Alvarez Ossorio, *Vasos griegos, etruscos è italo-griegos*, Madrid, 1910; G. Leroux, *Vases grecs et italo-grecs du Musée de Madrid*, Bordeaux, 1912.

COPENAGHEN. — P. Arndt, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, Munich, 1912.

BERLINO. — Le sculture del Museo sono descritte nella *Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin, 1891; i vasi nell'opera di A. Furtwaengler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, Berlin, 1885; le gemme nell'altra opera di A. Furtwaengler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin, 1896.

MONACO DI BAVIERA. — Le sculture della Gliptoteca sono descritte da A. Furtwaengler, *Beschreibung der Glyptothek zu München*, München, 1900. Per i vasi v'è il catalogo di J. Sieveking-R. Hackl, *Die Kön. Vasensammlung zu München*, I, München, 1912.

TUBINGA. — C. Watzinger, *Griechische Vasen in Tübingen*, Tübingen, 1924.

CASSEL. — M. Bieber, *Die antiken Skulpturen und Bronzen des K. Mus. Fridericianum in Cassel*, Marburg, 1915.

VIENNA. — Per i bronzi e per le sculture vi sono le opere di E. von Sacken, *Die antiken Bronzen des K. K. Münz-und Antiken-Cabinetes in Wien*, Wien, 1871; *Die antiken Sculpturen des K. K. Münz-und Antiken-Cabinetes in Wien*, Wien, 1873; per i vasi e le terrecotte v'è quella di E. von Sacken-K. Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten in K. K. Oesterr. Museum*, Wien, 1892.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE. — Le pubblicazioni periodiche oltre a registrare i risultati degli scavi contengono anche illustrazioni di singoli monumenti o trattazioni su gruppi di monumenti. Per l'Italia vanno ricordate dal 1829 al 1885 il *Bullettino*, le *Memorie* e i *Monumenti dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica in Roma*. Trasformatosi poi l'Istituto da internazionale in tedesco queste pubblicazioni, mutando per altro anche carattere ed estensione, hanno assunto il titolo di *Römische Mittheilungen, Jahrbuch des Kais. deutschen archäologischen Instituts* e *Antike Denkmäler* (dal 1886).

Alla sua volta l'Italia aveva già creato dal 1876 un organo proprio di registrazione dei resultati degli scavi con le *Notizie degli Scavi*, che trovano il loro complettamento nelle più ampie memorie che appaiono dal 1890 nei *Monumenti Antichi pubblicati a cura della R. Accademia dei Lincei*. Ad illustrazione della civiltà preistorica è destinato il *Bullettino di Paletnologia Italiana* (dal 1875), dei monumenti d'arte il *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione* (dal 1907). Per i ritrovamenti nel suolo della città e per studi di archeologia

classica il Comune di Roma ha un suo particolare organo nel *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale* (dal 1872). Le scoperte nella Tripolitania e nella Cirenaica vengono illustrate nel *Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie* (dal 1915). Il loro contributo di studio lo portano inoltre le scuole archeologiche straniere stabilite in Roma, la francese con la *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole Française de Rome* (dal 1881), l'inglese con i *Papers of the British School at Rome* (dal 1902), l'americana con le *Memoirs of the American Academy in Rome* (dal 1915-16).

Pubblicazioni periodiche per la registrazione di scoperte archeologiche in Grecia e in Levante sono l'*Ephemeris Archaiologike* (con interruzioni, dal 1837) e l'*Archaiologikon Deltion* (nuova serie dal 1916). A queste che sono le pubblicazioni ufficiali dello stato greco vanno aggiunte quelle delle scuole archeologiche straniere di Atene: per la scuola francese il *Bulletin de Correspondance Hellénique* (dal 1877), per la tedesca le *Athenische Mittheilungen* (dal 1876), per l'americana l'*American Journal of Archaeology* (dal 1885), per l'inglese l'*Annual of the British School at Athens* (dal 1894-95), per l'austriaca gli *Oesterreichische Jahreshefte* (dal 1898), per l'italiana l'*Annuario della R. Scuola Archeologica Italiana di Atene* (dal 1914)

Illustrazioni di monumenti si hanno anche in altre riviste archeologiche delle quali vanno ricordate per la Germania l'*Archäologische Zeitung* (1843-1886), per la Francia la *Revue archéologique* (dal 1844) e i *Monuments et Mémoires Piot* (dal 1894), per l'Inghilterra il *Journal of Hellenic Studies* (dal 1880), per l'Italia l'*Ausonia* (1906-1921).

ERRATA-CORRIGE

Pag.	XV	riga	15	dall'alto: *dopo* vestibolo	*aggiungere*	o pronaos
»	XVII	»	13	» VII 3, 5	*correggere*	VII 5, 5
»	XXIV	»	9	» *dopo* Foro	*aggiungere*	del tempio
»	XLVII	»	25	» di cui	*correggere*	in cui
»	LXXXII	»	42	» *dopo* fonte	*aggiungere*	di
»	9	fig.	18	*va capovolta*		
»	27	»	69	riga 3 κοῖλονι	*correggere*	κοῖλον
»	27	»	69	» 4 θυηέλη	»	θυμέλη
»	57	»	141	*nel titolo trasportare MUS. dopo* ARICCIA		
»	62	»	155	riga 2 Keleus	»	Keleos
»	90	»	227	*nel titolo* ATERANO	»	LATERANO
»	95	»	238	riga 2 IV	»	VI
»	96	»	240	» 11 *prima di* movimento	*aggiungere*	il
»	123	»	325	» 7 Lasai	*correggere*	Lase
»	135	»	329	» 2 giunto	»	giunta
»	138	»	335	» 4 dalla corazza	»	della corazza
»	139	»	336	» 15-16 concentra	»	Ierma
»	153	»	368	» 15 tempio degli Dei	»	portico degli dei
»	175	»	419	» 11 acrostolion	»	acrostolio
»	177	»	423	*nel titolo* 102	»	100
»	191	»	452	» 9 detto	»	detta